This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

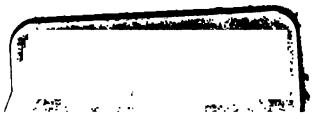
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

600095717Z



126.

REINMAR DER ALTE

UND

WALTHER VON DER VOGELWEIDE

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DES MINNESANGS

VON

KONRAD BURDACH

LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL
1880.

MEINEM VATER.

INHALT.

Seite

Einleitung 1

I. Reinmars und Walthers Lebensverhältnisse 3
Reinmar: Bedeutung des Beinamens 'von Hagenau' unsicher 3; Geburts- und Todeszeit 4; machte den Kreuzzug von 1190 mit und dichtete schon um 1185 5. — Walther: in Oesterreich gebildet 5; beginnt um 1187 zu dichten 6. — Unterschied der Lebensstellung beider Dichter 8; ihre Beanlagung grundverschieden 10.

II. Walthers Lieder der sogenannten niederen Minne . . . 11
Die hergebrachte Auffassung derselben 11; sie ist unhaltbar: 46, 32 ff. nicht der Anfang der hohen Minne, sondern deren Ende 13; Walthers Lieder der niederen Minne müssen nach seiner Bekanntschaft mit der höfischen Poesie entstanden sein 14; innere Gründe dafür 14; formale (Daktylen, Anreimung des Abgesangs, Nachbildung von Tönen Reinmars) 18; Zurückweisung eines Einwandes 21. — Die Poesie der niederen Minne nicht durchweg Ausdruck augenblicklicher wirklicher Erlebnisse 24; Verhältnis von Wahrheit und Dichtung bei den höfischen Minnesängern 25; der mittelalterliche Dichter steht in engem Zusammenhang mit den Hörern 27 (Ausnahmen 31): bei der Charakteristik der volksmässigen und höfischen Lieder Walthers ist nicht allein der Dichter und seine Stellung zu seinem Gegenstande, sondern auch der Kreis seiner Hörer zu betrachten 32.

III. Reinmar und seine Vorgänger 33
Charakteristik der einzelnen Dichter: Veldeke 33; Hausen 35; Gutenburg 37; Horheim 38; Bligger v. Steinach 39; Fenis 40; Johansdorf 41; Rute 42; Rugge 43; Reinmar 43; Morungen 46; Hartmann 52; Engelhart v. Adelnburg 53. — Entwicklung des Stils und der poetischen Technik im Minnesang vor Walther: 1. Zur Syntax (Parataxe, Temporalsätze, Causalsätze, Consecutivsätze, Conditionalsätze, einiges Allgemeine) 55; 2. Poetische Technik: Antithese, Oxymoron 66; Revocatio 71; Fragen 72; Ausrufe 75; directe Anrede (an eine bestimmte Frau, an die Zuhörer) 75; Wiederholung, Parallelismus, Responsion 84.

IV. Reinmar und Walther 100
Völlige Abhängigkeit von Reinmars Poesie zeigen die Lieder Walth. 13, 33; 95, 17; 96, 29; 118, 24; 64, 13; 71, 19; 71, 35; 118, 12; 119, 17; 109, 1; 113, 31; 120, 25.

V. Walther als selbständiger lyrischer Dichter 123
Reaction gegen das einseitig Höfisch-Ritterliche: Wendung zum Kirchlichen, zum Volksmässigen (Nibelungen, Wolfram, Walther) 125. — Emporsteigen der Fahrenden des 13. Jahrhunderts in literarischer und

Seite

socialer Beziehung 131 (Unterschied der oberdeutschen und nichtoberdeutschen Fahrenden 134): Walther bahnbrechend für diese Bewegung 139. — Walthers Entwicklung zur Selbständigkeit: Angriff gegen Reinmar 140, Veränderung seiner höfischen Lyrik 142, die von ihm geschaffene volksmässige Lyrik 154. 169 (ihr und des ältesten Minnesangs Verhältnis zu den Carmina Burana 155). — Walthers Stellung zur höfischen Dorfpoesie 170.

ANHANG I. Ueber die musikalische Bildung der deutschen Dichter, insbesondere der Minnesänger, im dreizehnten Jahrhundert 174

ANHANG II. Beiträge zur Kritik und Erklärung der Gedichte Reinmars des Alten. 183

1. Das Verhältnis der Handschriften 183. — 2. Zur Kritik und Erklärung der Gedichte Reinmars des Alten 194.

Register 231

EINLEITUNG.

Unsere Kenntnis von den Lebensverhältnissen der älteren deutschen Minnesänger, soweit sie auf urkundlichen und anderen äusseren Zeugnissen ruht, darf wol als ziemlich abgeschlossen gelten. Es ist vielleicht deshalb nicht mehr verfrüht, zu versuchen, ob sich nicht das Gewonnene zusammenfassen und überschauen lässt, ob man nicht neben der biographischen Forschung auch jene verborgeneren Fäden aufdecken kann, die sich von Dichter zu Dichter, von Landschaft zu Landschaft zwischen Sänger und Hörer fortspinnen und von gewissen Entwickelungsgesetzen der künstlerischen Form gezogen werden. Mit einem Worte, vielleicht kann man bereits an die Stelle einer blossen Chronologie des Minnesangs seine wirkliche Geschichte setzen.

In dieser Richtung hat denn Scherer in seinen Deutschen Studien gearbeitet, freilich nur für die älteste Zeit und doch sein eigentliches Augenmerk in anderen Dingen suchend.

Eine innere Geschichte des Minnesanges werden diejenigen für unmöglich achten, die nicht müde werden, den ihm oft entgegengehaltenen Vorwurf der Eintönigkeit nachzusprechen. Langweilig wird alle lyrische Dichtung erscheinen, sobald sie massenhaft hintereinander lesend genossen wird. Man mache die Probe mit unseren modernen Lyrikern und lese einmal hundert Strophen verschiedener Dichter hintereinander. Die ältere deutsche Lyrik war für's Ohr bestimmt und hatte sich selbst in der späteren Zeit ihrer Entwickelung noch immer von ihrem ursprünglichen Wesen, der Gelegenheitsdichtung weit mehr bewahrt, als die moderne Lyrik. Gelegenheitsgedichte aber, wie sie, dem Augenblick entsprungen und für ihn geschaffen, wenig literarische Prätentionen erheben, wollen an und für sich ohne Vergleichung mit andern, etwa inhaltlich ähnlichen Dichtungen genossen werden.

Wer — um ein altes Bild[1]) zu gebrauchen — einen reichen Garten, der beim Eintritt durch die gleichmässige Pracht blendet, rasch durcheilt, der hat nur den Eindruck einer durchgehenden Farbe, ohne der einzelnen Blumen Wuchs und Gestalt zu bemerken, und alle demselben Erdreich entsprossen, scheinen sie ihm nur einen Duft und Glanz zu spenden. Aber es gilt hier der sinnige Spruch Freidanks (W. Grimm [1]

1) Schon der Marner (Ausg. von Strauch XIV, 18 und Zs. 20, 127) vergleicht den Minnesang mit einem Garten.

S. 116, 15) *'Der bluomen nieman nœme war, wærens alle glîch gevar'*. So wird auch, wer mit reinem Blick frisch und unbefangen die alten Minnelieder betrachtet, gar wol Wechsel und Verschiedenheit finden, und der leise und sorgsam schreitenden Forschung wird sich Mannigfaltigkeit ergeben, wo vorschnelles und flüchtiges Anschauen nur ein ewiges Einerlei gewahrte. Nicht soll jedoch geleugnet werden, dass in Folge der weniger abgestuften und unterschiedenen Bildung der alten Dichter auch ihre Persönlichkeiten weniger vielfältig entwickelt waren als die der modernen Dichter. Auch nach längerem und tieferem Studium unserer mittelalterlichen Liedersammlungen ist zuzugeben, dass der Grundton im Wesentlichen dem ganzen Minnesang gemeinsam ist, auch die Farben der Darstellung sind oft wenig verschieden, aber die Beleuchtung, welche er je nach den veränderlichen Neigungen des Publikums und der Zeit empfängt, der sociale Hintergrund wechselt vielfach.

Hier muss die Forschung einsetzen, die gegenseitigen Beziehungen zwischen dem überlieferten Kunststil und dem, was den Geschmack der neuerungssüchtigen Hörer befriedigte, zwischen Ererbtem und Erlerntem, zwischen Nachgeahmtem und Erfundenem sind zu ergründen. Was von den Dichtungen eines Sängers musste gefallen, was den Hörern widerstreben? Was ist ein Zugeständnis an den herrschenden Geschmack, was bewusster Widerstand gegen ihn? Was spricht der Dichter aus als neu und wichtig, und was verschweigt er als seiner Zeit allgemein bekannt, während es uns oft recht fremd ist und erst zu erforschen? Diese Fragen alle sind zu beantworten.

In Folgendem ist der Versuch gemacht, einen Beitrag zur Einlösung dieser Forderung zu liefern. Ich habe mich dabei beschränkt auf die Zeit von den ersten Anfängen bis zur völligen Ausbildung des deutschen Minnesangs, also etwa von der Mitte des zwölften Jahrhunderts bis ins zweite Jahrzehnt des dreizehnten, die Zeit als Walther von der Vogelweide den Höhepunkt seines Schaffens erreicht hatte.

Nach meiner Ansicht müssen alle derartigen Untersuchungen, um mit Goethe zu reden, von einem „prägnanten Punkt ausgehen, von dem sich Vieles ableiten lässt." Für die Art nun, wie zwischen den einzelnen Minnesängern an den Mittelpunkten des poetischen Lebens, insbesondere an den Höfen in Oesterreich, Thüringen und Schwaben, Verkehr und gegenseitige Beeinflussung stattfand, wie sich dort die jüngeren Talente im Zusammenleben mit den gereifteren entwickelten, wie von diesen Sammelstätten der Fahrenden die Lieder an die kleineren Höfe und Burgen verbreitet wurden, wie von ihnen auch die Wandlungen in Mode und Geschmack ausgiengen — für all dies und manches, was sich daraus ergibt, ist das Verhältnis Reinmars des Alten und Walthers von der Vogelweide zu einander ein fruchtbares Beispiel, ein ergiebiger Ableitungspunkt. Denn in ihrer Person berühren sich zwei Richtungen des Minnesangs, zwei Epochen der mittelalterlichen Literatur, die Interessen zweier Lebenskreise.

ERSTES KAPITEL.

Reinmars und Walthers Lebensverhältnisse.

Zwischen Reinmar dem Alten und Walther von der Vogelweide ist ein dichterischer Zusammenhang völlig sicher bezeugt. Wir wissen, dass Walther die Gedichte Reinmars gekannt hat, und dass auch die Zeitgenossen die Aehnlichkeit eines Teils ihrer dichterischen Erzeugnisse fühlten, dafür spricht die wiederholt in den Handschriften vorkommende Vermengung ihrer Strophen: Walth. 71, 27 ff. und MF. 152, 25—153, 4; Walth. 72, 31—73, 4; 73, 17—22[2]) vgl. zu MF. 180, 19; Walth. 47, 16 = Reinm. 27 A; Reinm. MF. 197, 3; 254 E; MF. 202, 1. 7. 19 = Walther m 1. 2. 4. 5. 6.

Trotzdem ist bisher im Zusammenhang noch nicht genügend untersucht worden, wie weit Walther von seinem älteren Zeitgenossen beeinflusst ist. Auf eine Reihe von Uebereinstimmungen zwischen den Beiden hat Wilmanns in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe Walthers aufmerksam gemacht. Ein klares und vollständiges Bild kann man natürlich aus diesen verstreuten Bemerkungen nicht gewinnen. Wertlos ist das Programm „Das Verhältnis Walthers von der Vogelweide zu Reinmar von Hagenau. Literarhistorische Studie von K. Jauker, Professor am n. ö. Landes-Obergymnasium zu Horn. 1875." Zugänglich wurde mir diese Schrift durch die Freundlichkeit des Herrn Professor Heinzel.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst die äusseren Lebensverhältnisse beider Dichter.

Bekannt ist die Stelle bei Gottfried von Strassburg (Trist. 4777) über den Tod der Nachtigall von Hagenau. Damit ist Reinmar der Alte gemeint.

Bisher verstand man unter diesem Hagenau die Geburtsstadt des Dichters und zwar die kleine Stadt im Elsass. E. Schmidt dagegen behauptete in seiner Schrift über Reinmar von Hagenau und Heinrich von Rugge (QF. 4) im Anschluss an Karl Schmidt (Revue d'Alsace 1873) „Reinmar war ein Strassburger aus dem Geschlecht derer von Hagenouwe." Allein diese Vermutung, die bei E. Schmidt als unumstössliche Tatsache auftritt und auch sonst Beifall gefunden hat, ist doch keineswegs sicher.

---

2) Hier mag wol der Anlass zur Verwechslung die Aehnlichkeit des Gedankens der Strophe mit Reinm. MF. 186, 3 ff., 186, 15 ff. sein: hier wie dort das Altern des Dichters, die Erwartung, dass dann auch die Geliebte verschmäht sein werde. Vgl. unten Anhang II.

Ich wüsste freilich nichts, was gegen sie entscheidend spräche, aber immerhin fällt gegen sie ins Gewicht, dass das Strassburger Geschlecht sich nur bis ins zweite Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts zurück verfolgen lässt. Dagegen blühte nun im zwölften und erlosch im dreizehnten Jahrhundert das auch von SCHMIDT erwähnte elsässische Adelsgeschlecht der Marschälle von Hagenau. Diesem mächtigen Reichsministerialengeschlechte könnte Reinmar, als jüngerer Sohn etwa, angehört haben; denn nichts hindert, ihn als einen Mann von hohem Adel anzusehen, oder aber er stand im Dienstmannenverhältnis zu diesem Geschlecht. Dann bedeutete von Hagenouwe nur, dass er im Dienstmannenverhältnis zu einem Herrenhof 'von Hagenouwe' stand. Sichere Gründe für eine von diesen Annahmen gibt es aber nicht. Und wir bleiben vorläufig über die Benennung von Hagenouwe völlig im Dunkeln. Nur das ist sicher, dass sie nach dem Elsass weist. Denn daran, was BECKER in seinem Aufsatz über Reinmar von Hagenau (German. 22, 211) von dessen Heimat vermutet, wird Niemand glauben. Gottfried kann in Strassburg unmöglich auf ein ganz unbekanntes Hagenau in Oesterreich sich beziehen.

Dass Reinmar Ritter war, wird dadurch bezeugt, dass er in den Handschriften BCE *herre* (*her*) heisst und sich selbst in seinen Gedichten Ritter nennt (150, 15; 151, 3). Da die Tristanstelle nicht genau datierbar ist, lässt sich das Todesjahr Reinmars nicht sicher angeben. Gewöhnlich nimmt man an, der Tristan sei um 1210 entstanden; dann fiele Reinmars Tod ums Jahr 1207. Ich glaube, man kann dabei stehen bleiben trotz der Einwendungen, die E. REGEL in seinem Aufsatz über Reinmar von Hagenau (German. 19, 150) mit Berufung auf SIMROCK gemacht hat. Reinmar war sicher tot 1220 (vgl. Haupt, Lied. und Büchl. von Hartmann p. XI ff.).

Sein Geburtsjahr lässt sich ebenfalls nur annähernd bestimmen. Aus den Anfangsworten von Walthers Nachruf auf ihn *owê daz wîsheit unde jugent, des mannes schœne noch sîn tugent niht erben sol* (Lachm. 82, 24) geht, wie ich glaube, hervor, dass Reinmar nicht alt war, als er starb. Denn sonst hätte es keinen Sinn, wenn Walther bei seinem Tode sich über die Vergänglichkeit der *jugent* beklagt. Zweifelhafter bleibt, welche Lebenszeit unter *jugent* zu verstehen sei: ich denke mir die Zeit der höchsten männlichen Reife (V. 25 *des mannes*), also das vierte Jahrzehnt des Lebens. Zieht man 40—50 Jahre von 1207 ab, so erhält man als ungefähre Geburtszeit Reinmars 1157—67, und als ungefähren Beginn seines Dichtens 1177—87. Jedesfalls ist 1190, welches Jahr aber nicht von LACHMANN als Anfangstermin für Reinmars Poesie aufgestellt ist, wie BECKER (a. a. O. S. 223) behauptet, viel zu spät. Denn dass er bereits vor 1190 dichtete, wird auch wahrscheinlich durch das Kreuzlied MF. 181, 13, das freilich äusserlich schwach bezeugt ist, da es nur in C steht und zwar nach zwei wahrscheinlich und vor fünf sicher unechten Strophen (s. Anhang II). Aber es hat durchaus nichts, was Reinmars dichterischer Weise widerspräche. Für dieses Kreuzlied nun, das einen zweiten chronologischen Anhaltspunkt bietet, kommen zwei Kreuzzüge in Betracht: der eine fand 1190 statt und an

ihm nahm Leopold VI. von Oesterreich Teil, der andere 1197—98. Gewöhnlich bezieht man das Lied auf den Zug von 1190, und das liegt auch am nächsten. Dagegen hat nun aber Becker (a. a. O. 223) Einwendungen gemacht. Es ist nicht zu bestreiten, dass das Kreuzlied bereits Reinmars ganze Eigenart in Stil und Gedanken ausgeprägt enthält; es kann also nicht in den Anfang seiner dichterischen Laufbahn fallen. Man muss daher eben den Beginn seines Dichtens einige Jahre vor 1190 zurückverlegen. Dann braucht man nicht an den Zug von 1197 zu denken. Und dass das Lied auf den ersten Zug von 1190 geht, wird doch dadurch wahrscheinlich, dass sich an diesem Leopold VI. beteiligte, zu dem Reinmar offenbar in näherem Verhältnis gestanden hat, wie das Klagelied auf seinen Tod (167, 31 ff.) beweist. Leopold starb Ende 1194, dies Klagelied gehört also in den Frühling 1195. Dass Reinmar bereits vor 1190 dichtete, lehrt auch eine andere Erwägung. Er lässt noch wiederholt die Senkungen aus: zweimal hat das Haupt selbst in seinem Text angenommen 160, 33 *deiz sus iemer lébete nâch wîbe* und 176, 34 *mérkære*, auf eine Reihe anderer Stellen, wo Haupt, um das Zusammenstossen zweier Hebungen zu vermeiden, gegen die Ueberlieferung ändert, hat Paul (Beitr. 2, 539) aufmerksam gemacht. An einigen derselben ist sicher auch Auslassung der Senkung anzunehmen. Ferner begegnet einmal ein consonantisch unreiner Reim 190, 38. 191, 3 *wol: doln*, der durch die alemannische Herkunft Reinmars gemildert wird. Haupt ändert hier freilich, vielleicht mit Recht, da der Sinn der überlieferten Lesart schwierig ist. Endlich hat Reinmar noch häufig einstrophige Lieder, häufiger als sie in MF. angenommen sind (s. Anhang II). Alles das befremdet, wenn Reinmar erst nach 1190 anfieng zu dichten, erklärt sich hingegen leicht als noch nicht völlig überwundene, von Zeit zu Zeit noch durchschlüpfende Altertümlichkeit, wenn er etwa 1184—85 sich zuerst versuchte und 1190 schon ganz ausgebildet war. Dann ordnet er sich in die allgemeine Chronologie der Minnesänger sehr gut ein.

Von Reinmars sonstigen Lebensgeschicken wissen wir nichts, als dass er schon früh seine Heimat verlassen und sich dauernd am österreichischen Hof aufgehalten zu haben scheint.

Walther verlebte seine Jugend am österreichischen Hofe: *ze Ôsterrîche lernte ich singen unde sagen* (Lachm. 32, 14). Dass er hier Reinmars Poesie kennen gelernt hat, bezeugen zwei Entgegnungen auf Strophen Reinmars (Walth. 111, 23—112, 2 gegen MF. 159, 1—160, 5), worauf ich später zurückkomme. Dass er auch Reinmars Poesie bewunderte, bezeugt der herrliche Nachruf, den er ihm gewidmet hat (82, 24 ff.). Hierin bezieht sich Walther auf ein ganz bestimmtes, erhaltenes Lied[3]) Reinmars (MF. 165, 28), ausdrücklich hebt er hervor: *dich selben wolt ich lützel klagen: ich klage dîn edelen kunst, daz sist verdorben.* Also nicht seine Person, sondern seine Poesie erregte seine Teilnahme. Es ist schon hieraus der Schluss erlaubt, dass diese Poesie, deren Ver-

3) Ich sage absichtlich Lied, nicht Strophe, denn 165, 28—36 hat mit den übrigen Strophen des Tons nichts zu tun, vgl. den Anhang II.

stummen er so aufrichtig beklagt, auch auf seine eigene dichterische Entwickelung von Einfluss gewesen sein muss. Man hat bei dem *ze Ôsterrîche lernte ich singen unde sagen* geradezu an Reinmar zu denken.

Wichtig ist es nun aber zu wissen, wann Walther an den Hof zu Wien gekommen ist oder genauer, wann er zu dichten begonnen hat. Zwei Gedichte kommen bei dieser Zeitbestimmung in Betracht: 66, 21, wo er von sich sagt *wol vierzec jâr hab ich gesungen oder mê von minnen*, und 57, 23, worin er sich (V. 30) ein Alter von 40 Jahren gibt. Es fragt sich demnach, in welche Zeit diese Gedichte fallen.

Wilmanns (Zs. 13, 284 ff.), wie vor ihm schon Rieger (Leben Walthers S. 75 ff.), setzt 66, 21 in das Jahr 1217, also in die Zeit, als Walther, nachdem er lange in Thüringen und Meissen als Anhänger Philipps, dann Ottos und endlich Friedrichs II. sich aufgehalten hatte, nach neunzehnjährigem unstätem Wanderleben voll Not und Trübsal aller Art zurückkehrt nach Oesterreich. Daraus würde folgen, dass er um 1177 angefangen habe zu dichten. 57, 23 setzt Wilmanns (ebenso Rieger a. a. O. S. 66) ins Jahr 1200 und nimmt damit als Geburtsjahr Walthers 1160 an. Beiden Datierungen kann ich nicht beistimmen. Zunächst will ich die zweite untersuchen.

Es ist auch mir nicht unwahrscheinlich, dass *Ir sult sprechen willekomen* (Lchm. 56, 14), das, wie 56, 39 beweist, in Oesterreich gedichtet ist, bei der Schwertleite Leopolds zur Begrüssung der österreichischen Hofgesellschaft vorgetragen sei. Auf diese Schwertleite kann sich auch 25, 26 beziehen, 20, 31 aber geht wol auf die Thronbesteigung Leopolds im Jahr 1198. Sicherheit ist in diesen Dingen natürlich gar nicht. Denn unsere historische Ueberlieferung berichtet nicht von jedem beliebigen Hoffest. Auch ist Walther wahrscheinlich viel öfter vorübergehend in Wien gewesen, als wir wissen: am 12. November 1203 war er in Zeiselmauer (s. Zarncke, Berichte d. k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. phil.-hist. Cl. vom 13. März 1878 und German. 25, 71). Wenn man nun aber auch 56, 14 ins Jahr 1200 zur Zeit der Schwertleite setzt, so führt absolut nichts darauf, dass auch 57, 23 in derselben Zeit gedichtet sei. Im Gegenteil, dies Lied verrät sich durch seinen völlig abweichenden Ton als einer anderen Zeit, anderen Verhältnissen entsprungen. 56, 14 war ein Loblied auf die deutschen Frauen, sie allein besässen *reine minne* (57, 11), und der Dichter selbst wirbt um ihren freundlichen Gruss (56, 29). Dazu stimmt wahrhaftig nicht der verbissene Ton des Liedes 57, 23, wo der Minne alle möglichen Vorwürfe (58, 3 ff.) gemacht werden. Darin liegt doch auch ein Tadel der Frauen versteckt, wenn der Dichter klagt, dass junge Toren reifen Männern vorgezogen würden (57, 29. 35; 58, 4). Es hindert also nichts, 57, 23 nach 1200, etwa um 1210, zu setzen.

Auch 66, 21 kann nicht 1217 gedichtet sein. Wilmanns (a. a. O. S. 285) beruft sich auf 28, 2—7 *gerne wolde ich, möchte ez sîn, bî eigenem fiure erwarmen. zâî wiech danne sunge von den vogellînen, von der heide und von den bluomen, als ich wîlent sanc!* Diese Strophe ist gegen 1220 gedichtet, als Walther Friedrich II. seine Bitte

um Unterstützung vortrug. Daraus schliesst Wilmanns „Walther muss also schon vor 1220 längere Zeit den Minnesang aufgegeben haben; müsste ihn aber, wenn 66, 21 in das Jahr 1227 gehörte, noch einmal und zwar in seiner Zurückgezogenheit in Würzburg zu seinem allereigensten Vergnügen begonnen haben. Denn Strophe 66, 21 hat nur dann Sinn, wenn man erwarten konnte, Walther werde noch Minnelieder dichten; das konnte man aber nicht von einem Manne, der schon zehn Jahre geschwiegen." Das ist durchaus nicht zwingend. Denn aus 28, 5 folgt nicht, dass Walther vor 1220 schon „längere Zeit" den Minnesang aufgegeben hatte, das kann auch eine ganz kurze Zeit gewesen sein. Warum sollte nun aber Walther nicht in Würzburg gelegentlich auch Liebeslieder gedichtet oder wenigstens früher gedichtete vorgetragen haben? Letzteres braucht nämlich nur 66, 27 zu bedeuten. Ausserdem blieb ja Walther in Würzburg nur kurze Zeit; bald führte ihn die Angelegenheit des Kreuzzugs noch einmal in die Welt zurück. Wenn er nun auch in Würzburg ganz geschwiegen hätte, jetzt nahm er wieder am Leben Teil und wird gewiss auch Lieder zum Preise der Frauen gesungen haben, wie sie das Publikum jener Zeit verlangte. Dann aber hiesse es doch die Worte pressen und die poetische Ausdrucksweise gänzlich verkennen, wollte man das *wol vierzec jâr oder mê* buchstäblich verstehen, als habe Walther von dem Augenblick, wo er dies sagte, vierzig Jahre zurückgerechnet, ohne jede Unterbrechung Liebeslieder gesungen. Er konnte im Gegenteil innerhalb dieser Zeit mehrere Jahre lang gar keine vorgetragen haben und doch sehr wol sich des Ausdrucks bedienen in dem Augenblick, wo er wieder ein Lied zum Preise der Frauen, nach längerem Schweigen das erste, anstimmte. Die Zeit, wo er geschwiegen haben mochte, konnte er da sehr gut überspringen, war sie doch verschwindend kurz im Verhältnis zu der Dauer seines Frauendienstes. Von den Zuhörern hat ihm wol keiner die Jahre nachgerechnet.

Ich denke, das genügt, um die Ansicht von Wilmanns als nicht richtig zu erweisen. Nicht jedoch darf man sich gegen sie auf 66, 33 berufen und daraus folgern, Walther sei damals schon sehr alt gewesen. Denn man hat durchaus hier nicht an den Stab des Greises zu denken, wie der Sinn des Gedichts unwiderleglich dartut. Das Alter kann doch kein Grund sein, ihn weniger zu ehren, sondern nur die Armut (*swie nider ich sî*). Es ist der Wanderstab gemeint, an dem er aus Not gehen muss, weil er kein Pferd besitzt. Darauf hat schon Rieger (a. a. O. S. 67) unter Anführung von Nib. 2094, 4 hingewiesen, aber es will immer noch nicht durchdringen. Ich will deshalb hier auf Rûmzlant MSH. III, 64 a aufmerksam machen: *vür wâr ich wânde daz der gânde mîn niht spotten solte, swenn ich rîte.* Er stellt sich damit, selbst ein Fahrender, den niedrigeren Spielleuten gegenüber, die, obwol sie nicht reiten wie er und niedrigere Kunst üben, ihn verspotten.

Ohne jede Beweiskraft ist und von Wilmanns selbst wol nicht mehr aufrecht erhalten, dass 66, 21 an dieselbe Wiener Gesellschaft gerichtet sein müsse, wie 56, 14 und deshalb nach Wien gehöre in die Zeit, als Walther endlich (1217) dorthin zurückkehrte (a. a. O. S. 285).

Ebenso wenig haben auch nur das geringste Gewicht die von Wilmanns (a. a. O. S. 284) gegebenen Ausführungen. Sie beruhen auf drei haltlosen Voraussetzungen, die er jetzt auch wol aufgegeben hat, dass sich genau zwischen österreichischen und thüringischen Liedern scheiden und für jede Gruppe ein bestimmt ausgeprägter Ton und Inhalt erkennen lasse, dass in Oesterreich wie in Thüringen Walther nur je einer Dame gedient habe und dass die zeitlich zusammengehörigen Lieder auch in der Ueberlieferung zusammen stünden.

Nach alledem bleibe ich bei Lachmanns Zeitbestimmung: Walther begann um 1187 zu dichten und war etwa 1170 geboren. Nur so fügt er sich glatt und leicht in die Geschichte des Minnesangs ein: folgten wir der Annahme von Wilmanns, so würde sich aus ihr ergeben, er habe etwa mit Heinrich von Veldeke und Friedrich von Hausen gleichzeitig zu dichten begonnen.

Vergleicht man die äussere Lebensstellung Reinmars und Walthers, so springt ein Unterschied von vorn herein in die Augen. Reinmar erscheint frei von jedem materiellen Druck; er ist ein wolhabender Mann, der kein anderes Missgeschick kennt als seinen Liebeskummer: 168, 32 *michn beswære ein rehte herzelîchiu nôt, mîn sorge ist anders kleine* und 175, 15 *ich bin aller dinge ein sælic man, wan des einen* (in der Liebe). 179, 19 erwähnt er sein *guot: mir waere lîp und guot unmære, het ich si vermiten.* Freilich klagt auch er zuweilen über Unbilden, die ihm zu Teil geworden: 164, 30 *in disen bœsen ungetriuwen tagen ist mîn gemach niht guot gewesen;* 169, 5 *vinde ich iender dies mit triuwen an mich gernt, den diene ich umbe ir hulde .. erne wirt mir niemer liep dem ich unmære bin;* 169, 21 *niender vinde ich triuwe, dêst ein ende, dar ich doch gedienet hân.*

Aber mit all dem scheint Undank seiner Freunde, Rücksichtslosigkeit seitens der Gesellschaft gemeint zu sein. Jedesfalls findet sich keine Andeutung, dass seine äussere Stellung je ungewiss geworden sei, vielmehr scheint er stets ruhig in gesicherter Lage am Wiener Hofe gelebt zu haben in der näheren Umgebung Leopolds VI., dessen Tod er so innig beklagt.

Ganz anders Walther: ihn wirft das Schicksal in der Welt umher; bald ist er hier, bald dort; nirgends findet er Ruhe und ausreichenden Unterhalt; fortwährend muss er die Milde der Fürsten und Vornehmen anrufen: Bitt-, Dank- und Klagelieder begegnen immerfort; sie fehlen gänzlich bei Reinmar. Der Unterschied der äusseren Lage wirkt sichtbar auf den Charakter ihrer Dichtungen.

Im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts diente die Poesie zur Unterhaltung bei Hofe. Die Spielleute, die durch die neue literarische Bewegung seit dem Anfange des Jahrhunderts emporgekommen sind, haben bereits viele unbemittelte Angehörige des niederen Adels in sich aufgenommen. Zu solchen Adlichen, die keine Schande mehr darin fanden, durch ihren Gesang sich an den Höfen weltlicher und geistlicher Fürsten Unterhalt zu erwerben, ist auch Walther zu rechnen. Er trägt doch immer noch das Erinnerungszeichen an den Ursprung der Fahrenden.

So hoch er auch über dem Durchschnitt der Spielleute steht, sein Leben und sein Beruf ist doch immer noch nicht ganz verschieden von dem der *joculatores;* wie sie *gert* auch er *nâch lône* (vgl. z. B. 25, 28); wie sie, ist auch er abhängig von der Gunst und Milde Vornehmer, Reicher; wie sie, dichtete auch er zum Zeitvertreib Anderer, um sich seinen Unterhalt[4]) zu gewinnen.

Anders Reinmar. Auch er dichtet nicht aus blosser vornehmer Liebhaberei, wie etwa Hausen oder Gottfried von Neifen oder Otto von Botenlauben. Aber er dient dem Geschmacke eines engbegrenzten, exclusiven Kreises, des Hofes in Wien. Wiederholt rühmt er sich als den, der die Gesellschaft, *die werlt*, unterhalten, „erfreut" habe: 164, 3 *der ie die werlt gefröite baz dann ich;* 177, 31 nennt ihn die Frau *al der werlte ir vröude;* 185, 24 *alse fröidenrîche was ich dô, daz ich mich fröite und fröide gap.* Seinen Gönnern zu Ehren und zur Unterhaltung dichtet er: MF. 110, 3 (fälschlich von Haupt Rugge zugewiesen, s. Anhang II) *daz biute ich mînen friunden zêren und wil in iemer fröide mêren.* Er ist gewohnt *nâch niuwer mære* gefragt zu werden 165, 10; er rühmt sich *vil guoter mære* zu sagen 169, 15 und *wider âbent*, zur Abendunterhaltung der höfischen Gesellschaft als lyrisches *âbentmærlîn, ein schœne wort* zu sprechen 176, 3. Und nicht ohne Grund sagt Walther in seinem Nachruf, um das Wesen der Dichtung Reinmars zu bezeichnen (83, 7) *dû kundest al der werlte fröide mêren.* Reinmar folgt der allgemeinen Mode, er macht die Sitte des Minnedienstes mit und weiss das beliebte Thema des *trûrens* mannigfaltig zu variiren. Dass seine eigenen Stimmungen nicht selten zu den Neigungen und Wünschen der Gesellschaft in Widerspruch standen und ihm selbst daraus mancher herbe innere Kampf erwuchs, deutet er wiederholt an: 168, 36 *jône singe ich zwâre durch mich selben niht, wan durch der liute frâge;* er bringt seine Empfindungen den Wünschen der Leute zum Opfer; 164, 34 *tæt ich nâch leide als ichz erkenne, sie liezen mich vil schiere, die mich gerne sâhen eteswenne, die mir dô sanfte wæren bî:* „würden meine Lieder meinem Leide so wie ich es fühle Ausdruck geben, dann möchten meine Hörer mich bald verlassen, darum *muoz ich fröide nœten mich dur daz ich bî der werlte sî.*" Es gereichen diese Geständnisse Reinmars Charakter nur zur Ehre. Auch er scheint danach nicht widerstandslos sich dem Strome des höfischen Geschmacks überlassen zu haben; vgl. auch 193, 36. Aber freilich nur selten erklingt dieser Ton der Auflehnung in seinen Dichtungen: im Allgemeinen — und ich wüsste nicht, wie man zu einer andern Auffassung sollte kommen können — hat er sich durchaus dem Herkömmlichen, den Gewohnheiten der ritterlichen Kreise mit Zurückdrängung des eigenen Ichs untergeordnet. Walther dagegen hat diesen Kampf gegen die Gesellschaft aufgenommen und sein Leben an ihm verzehrt. Er ist

4) Als er sein Lehen erhalten hat, ruft er (28, 32) *nû enfürhte ich niht den hornunc an die zêhen und wil alle bœse hêrren dester minre flêhen:* er hat also früher sogar *bœse* (geizige) Herren angefleht!

nicht, wie Reinmar, beschränkt auf den engen Kreis eines Hofes, er muss von Ort zu Ort, ist angewiesen auf fremde Menschen, er muss notgedrungen scharf beobachten, was um ihn hergeht, Menschenkenntnis gewinnen. Von Natur ist er zugänglich für jeden Eindruck von aussen, receptiv bis zur Reizbarkeit und höchsten Gereiztheit, selbständig, unverträglich, streitlustig. Die Gefühle und Leidenschaften des menschlichen Herzens in ihren mannigfachen Erscheinungen dringen auf ihn ein: er muss sie verarbeiten. Das menschliche Leben in Lust und Leid wogt um ihn, und als wahrer Dichter sucht er nach der Auflösung aller Missklänge der Wirklichkeit, nach Versöhnung für den Kampf der Interessen: in allem, was er dichtet, persönlich, in allem zugleich auf das Ganze schauend.

Und nun Reinmar! Eine weich angelegte Natur von reich entwickeltem, wunderbarer Vertiefung fähigem Gemütsleben. Der Aussenwelt ist er abgewandt; wo sie ihn berührt, berührt sie ihn schmerzlich. Im Kampf mit dem Leben spielt er stets eine passive Rolle, die Kraft des Widerstands ist ihm versagt. Gegen seine Widersacher weiss er sich nur durch die Drohung zu retten, er wolle sich um sie nicht kümmern, 169, 3. Allein sein Liebesleben beschäftigt ihn; er verzärtelt sein eigenes Herz, vgl. 174, 5. 6; er hat ganz Recht, wenn er seine Liebe mit der Torheit des Kindes vergleicht: 160, 32; 173, 5. Walther zieht alle Kreise des politischen und socialen Lebens in seine Poesie; das volle Menschenleben selbst ist es, das zu reiner Form erhöht den Inhalt seiner Dichtung ausmacht. Reinmar hat nur Lieder gedichtet, die seine Stimmungen wiederspiegeln: die verschiedenen Stufen seiner Liebesempfindung, Hoffnung, Sehnsucht nach der ihm abgeneigten Geliebten, Klagen über die Welt, die seinen Schmerz nicht versteht, weil er sie selbst nicht versteht — das sind seine Stoffe. Selbst der Nachruf auf Leopold ist in die Form der Liebesklage gekleidet und auch dem Kreuzliede konnte er nur von seiner Liebe aus beikommen.

Das ungefähr ist das Bild der beiden Dichter, wie es sich bei zusammenfassender Betrachtung ihres dichterischen Schaffens ergibt und das wol als allgemein bekannt vorausgesetzt werden darf.[5])

Zwei von Hause aus grundverschiedene Dichternaturen treten am Wiener Hofe in nächste Berührung. Reinmar geniesst bereits als der Aeltere eine angesehene Stellung daselbst, sein Dichterruhm ist gefestigt, als Walther den höfischen Sang eben erst beginnt. Nichts ist wahrscheinlicher, als dass er, geblendet von den Ehren, welche man dem gefeierten und längst anerkannten Meister erwies, und hingerissen von der vollendeten Kunstform seiner Darstellung, sich bemühte, es ihm gleich zu tun, ihn nachahmte. Und nichts ist natürlicher, als dass diese Abhängigkeit bei der grundverschiedenen Beanlagung Beider keine dauernde

5) Hinsichtlich Reinmars verweise ich noch auf E. Schmidts Charakteristik (a. a. O. S. 54 und sonst).

sein konnte, dass Walther die Fesseln der Nachahmung bald abwerfen musste und selbstgewählte, selbstgeschaffene Bahnen betrat. Eine Darstellung des Einflusses Reinmars auf Walther wird notwendig eine Geschichte sein der Ueberwindung dieses Einflusses durch die sich zu völliger Freiheit entwickelnde dichterische Individualität.

ZWEITES KAPITEL.

Walthers Lieder der sogenannten niederen Minne.

In welcher Zeit seines Lebens und auf welche Weise hat Walther Reinmars Poesie kennen gelernt?

Wann und wo ahmte er sie nach?

Diese Fragen können erst beantwortet werden nach Erledigung einer Vorfrage.

Es ist althergebracht, an den Anfang von Walthers dichterischer Laufbahn die Periode der sogenannten niederen Minne zu setzen.

Rieger in der Vorrede zu der Ausgabe Walthers, die neben seinem auch den Namen Wackernagels auf dem Titel trägt, sagt p. VIII von den Liebesverhältnissen des Dichters: „Wir erkennen deren nicht mehr als zwei, eines mit einem Bauernmädchen, eines mit einer Dame.“ Derselbe in seinem Leben Walthers (S. 57): „Von einer *nidern minne*, dem leichtsinnigen (!) Liebeshandel mit einem Landmädchen, sehen wir Walther zu einer hohen Minne übergehen, zur regelrechten Bewerbung um die Gunst einer Dame von Stande.“ Wilmanns (Zs. 13, 268): „Es ist bekannt, dass Walther, ehe er einer Frau von Stande diente, ein Mädchen von niederer Herkunft liebte und dass sich auf dieses Verhältnis mehrere seiner Lieder beziehen.“ Derselbe in der Einleitung zu seiner Ausgabe S. 4: „Von ihm selbst erfahren wir, dass er ein Mädchen niederer Herkunft geliebt habe, ehe er sich in den Dienst einer Frau von Stande begab. Welche Gedichte vor, welche hinter diesen Wendepunkt fallen, ist im Einzelnen nicht immer leicht, bei manchen vielleicht unmöglich zu entscheiden.“ Simrock (Vorrede zur vierten Auflage seiner Uebersetzung p. XVIII): „Dass er in unbesonnener(!) Jugend, vielleicht noch vor Einführung der höfischen Lyrik, der niederen Minne gedient und die duftigen, an den Volkston anklingenden Lieder gesungen hatte, dann aber, von dem herrschenden Gebrauch der Zeit und Reinmar des Alten Lehre und Beispiel verleitet, sich der höheren Minne zuwandte.“ Ferner Menzel Leben Walthers S. 89. Auch Scherer (Vorträge und Aufsätze S. 134. 135): „Diese erste Liebe unseres Walther ist keine höfische Liebe, ... keine vornehme Dame bei Hofe ist ihr Gegenstand, sondern ein einfaches Mädchen bescheidener Herkunft.“ ... „In den Jugendliedern sehen wir Walther dem höfischen Treiben fern. Nun erst kam er an den österreichischen Hof .... dort fand er Reinmar von

Hagenau .... (er) war ein gefeierter Mann. Walther von der Vogelweide, der nun bei Hofe in ein regelrechtes Liebesverhältnis zu einer Dame höheren Standes trat und sich an conventionelle Formen gewöhnen und seine naive Art ein wenig abschleifen sollte, — nahm ihn zum Vorbilde. Sein Dichten kommt in ein anderes Fahrwasser. Das Volkstümliche verschwindet, und auch er zahlt der spitzfindigen, etwas spinnewebigen und difteligen Reflexionspoesie seinen Tribut" und (Geschichte der deutsch. Dichtg. im 11. und 12. Jahrh. QF. 12. S. 73): „Bald kommt auch der melancholische Sänger der unerhörten Liebe, Reinmar von Hagenau, nach Oesterreich. Und Walther von der Vogelweide, der in seiner Jugend glücklich liebte, schliesst sich seinem Beispiel und der allgewaltigen Mode willig an."

Das Alles klingt ja ganz einleuchtend: Walther hat zuerst in seiner Jugend sich in „leichtsinniger", „unbesonnener" Weise mit einer Dorfschönen eingelassen und diese besungen, dann aber fiel es ihm ein, dass es sich doch besser schicke, wenn er an den Hof gienge (darüber herrscht in den angeführten Ansichten nicht durchweg Klarheit, ob er vor seinem Aufenthalt am Hofe oder nur vor dem höfischen Minnedienst dem Mädchen niederer Herkunft sich ergeben hatte), und fortan sang er nur höfische Lieder nach Reinmars Muster.

Bei dieser Auffassung wird vorausgesetzt, dass Walthers Lieder durchaus die Darstellung wirklicher, eigener Erlebnisse seien, ausnahmslos nur wirkliche Liebeserfahrungen zum Gegenstande hätten. Ich will für den Augenblick einmal auf diese Voraussetzung ohne alle Einschränkung eingehen.

Die Behauptung, Walther habe sein erstes Verhältnis mit einem Bauernmädchen aufgegeben und fernerhin seine Huldigungen ausschliesslich einer vornehmen Frau dargebracht, stützt sich auf Walth. 47, 2 *ich was vil nâch ze nidere tôt, nû bin ich aber ze hôhe siech.* Mit Unrecht. Denn das heisst nicht „früher, als ich noch gar nicht die höfische Liebe und ihre Art kannte, war ich krank von niederer Minne, jetzt aber habe ich sie für immer aufgegeben und leide nun an hoher Minne", sondern „nirgends finde ich die *mâze*, das rechte Mass, weder wenn ich niedrig, noch wenn ich hoch minne." Es werden allerdings zwei Arten der Liebe unterschieden und in Gegensatz gebracht, aber durchaus nicht wird gesagt, dass jede nur einmal längere Zeit hindurch gepflegt worden sei. Durch 47, 3 wird allerdings die augenblickliche hohe Minne als gegenwärtig einem vergangenen niederen Liebesverhältnis entgegengestellt, aber nirgends tritt hervor, dass seine Neigung jetzt erst zum ersten Male einer hochgestellten Frau sich zuwende, dass sie früher nur einem einzigen Mädchen niedern Standes gegolten habe.

Man darf vor allem das Lied nicht so auffassen, als enthielte es eine Aufsage des alten niederen Verhältnisses und die Anknüpfung eines neuen hohen, so dass die Zeit des *ze nidere tôt* eben erst zu Ende sei und nun schon die des *ze hôhe siech* beginne. In solcher Lage wäre Walthers Lied, seine allgemeine Betrachtung über das Wesen der niederen und hohen Minne (47, 5—9), wäre vor allen Dingen seine Bitte um

Hülfe bei der Frau *Mâze* und die halb unterdrückte Klage über die eigene Masslosigkeit (47, 1. 4) übel angebracht und wenig stimmend zu zu seiner dichterischen und sittlichen Grösse. Ich erinnere hier an die schönen Worte GOETHES aus Dichtung und Wahrheit (Buch 19. Hempel Bd. 23, 93): „Die Neigung kümmert sich um keine Antecedentien, und wie sie blitzschnell genialisch hervortritt, so mag sie weder von Vergangenheit noch Zukunft wissen." Man wende mir nicht ein, was für das achtzehnte Jahrhundert richtig sei, brauche es darum noch nicht für das zwölfte zu sein. Das ist wol wahr, aber es gibt gewisse allgemein menschliche Erscheinungen des Seelenlebens, die unter ähnlichen äusseren Verhältnissen überall zu allen Zeiten bei rein und gross angelegten Naturen sich einstellen nach unabänderlichen Gesetzen. Wie schwächlich und reflectirend müsste Walther gewesen sein, wenn er, hingerissen von einer neuen Liebe zu einer hohen Frau, an sich hält, zurückblickt zaghaft auf sein früheres Liebesverhältnis und nun jammert, dass er doch stets über die Schnur schlage: die frühere Neigung sei ihm schon übel bekommen, mit der neuen werde es ihm wol nicht besser ergehen. Beginnende Leidenschaft kann nicht über sich selbst, ein wirklich Liebender nicht über frühere Neigungen und die Gefahren des Liebens überhaupt nachgrübeln. Das Lied darf deshalb nicht als der Anfang der hohen Minne gelten, sondern als deren Ende.

Der Dichter hat einer hohen Frau gedient, er hat die Macht ihrer *minneclîchen rede* erfahren, aber er fürchtet, dass ihm *schade von ir* geschehen könnte, er will sich offenbar von ihr losreissen, das bestehende Verhältnis abbrechen. Aus welchen Gründen, können wir nicht erkennen. Noch kämpft er mit seiner Leidenschaft, er fürchtet, wenn er die Geliebte wiedersehen sollte (47, 12), wieder überwältigt zu werden. In diesem Zustande seelischer Pein, in diesem Gefühl haltlosen Schwankens, wo ihm die ganze Leidensgeschichte seines bisherigen Lebens mit all seinen Liebeshoffnungen und Enttäuschungen wieder erinnerlich wird, wendet er sich, selbst hülflos gegen die unaufhörliche innere Verwirrung, um Hülfe an die Frau *Mâze*. Alle Liebe, die er bisher genossen, hat ihm keinen dauernden Frieden gegeben; aus den Banden der hohen Minne sehnt er sich hinaus, fürchtet aber doch dem dämonischen Zauber der Frau zu erliegen, die Frau *Mâze* bittet er, dass sie ihn *ebene werben* lehre (46, 38), was er bisher weder in der hohen noch in der niederen Liebe gekonnt habe.

Unter der niederen Minne wird man ein Verhältnis sich zu denken haben, wie es Neidhart oder Neifen schildern, stark sinnlich, im Genuss das einzige Ziel suchend, von kurzer Dauer. Ein solches Verhältnis kann bei Walther nur als Flucht aus der Ueberschwänglichkeit des höfischen Minnedienstes erklärt werden, und unser Lied steht denn auch gar nicht im Wege, anzunehmen, dass vor der hohen Minne, von der er *siech* ist, er bereits ein anderes Liebesverhältnis zu einer Dame hohen Standes gehabt habe. Die hohe Minne, in die er auf's Neue geriet und aus der das vorliegende Lied heraus gedichtet ist, mag wol einen sehr leidenschaftlichen Charakter angenommen haben. Dieselbe Gesinnung,

aus der Wolframs Lied Lchm. 5, 34 hervorgegangen ist, mag auch Walther getrieben haben, sich loszureissen aus einem der Sittlichkeit Gefahr bringenden Verhältnis. Die gesunde Natur, die in der Mitte liegt, sucht er: die gemässe Liebe zu einer Gleichstehenden, die dauernde innere Befriedigung gewährt.

Einen Schluss auf die Zahl der Liebesverhältnisse, die Walther, als er dies Lied dichtete, durchlebt hatte, zu ziehen, erlaubt nichts. Es ist überhaupt eine arge Verkehrtheit, sein Liebesleben durch ein niederes und ein hohes oder ein niederes und zwei hohe Liebesverhältnisse ausfüllen zu wollen. Die Sucht zu schematisiren, die der Stubengelehrsamkeit so unausweichlich anhaftet und so viele Hirngespinste erzeugt, kann sich nirgends abgeschmackter zeigen, als in den zahlreichen, mit einer gewissen Hartnäckigkeit wiederholten Versuchen, Walthern nachzurechnen, wie oft er sich in seinem Leben verliebt habe und auf die so gefundenen Liebesverhältnisse seine Lieder zu verteilen. Das Leben und sonderlich die Liebe lassen sich nicht in derartige Systeme pressen. Walther führte ein unstätes Wanderleben und war heissen Bluts: er hat sicher viel und oft, leicht und tief, nach hohem und niederem Ziel geliebt. Ihn darin heute noch controliren zu wollen, ist verlorene Mühe, und die Literaturgeschichte hat wahrlich andere, höhere Aufgaben zu lösen, als diese.

Aus 46, 32 ff. hat sich also kein Grund zu der Annahme ergeben, Walther habe, bevor er das höfische Leben und dessen Poesie kennen gelernt und nachgeahmt hatte, ein Verhältnis zu einem Mädchen niederer Herkunft gehabt und nur damals eine derartige Minne besungen, später aber nur höfische Liebeslieder der hohen Minne gedichtet.

Eine solche Annahme würde auch sonst die allergrössten Schwierigkeiten bereiten.

Denn wie sollte man sich dann 52, 25 erklären, das sich offenbar auf die hohe Minne bezieht und wo es ausdrücklich heisst *nû brâht ich doch einen jungen lîp in ir dienest?* Wenn Walther, bevor er in den Dienst der vornehmen Dame trat, bereits ein Verhältnis mit einem Landmädchen und zwar ein so inniges, wie die Lieder im „duftigen Volkston" bezeugen, gehabt haben soll, bei dem ihm auch Liebesgenuss gewährt worden ist, so muss er erstaunlich jung zu den Fahnen von Frau Venus geschworen und die unter ihnen bestandenen Erlebnisse besungen haben. Und doch ist die Art, wie die Liebe in den Liedern der sogenannten niedern Minne dargestellt wird, weit entfernt von jeder knabenhaften Unreife, jeder jugendlichen Ueberschwänglichkeit, sie verrät vielmehr bereits den Mann, dem das Wesen der Liebe wunderbar tief und rein aufgegangen ist.

Wie könnte ferner bei der hergebrachten Auffassung 49, 12 ff. erklärt werden: *ich sanc hie vor den frowen umbe ir blôzen gruoz ... ich wil* (jetzt aber) *mîn lop kêren an wîp, die kunnen danken: waz hân ich von den überhêren?* Das fasst man am natürlichsten doch gewiss als eine Aufsage des höfischen Minnedienstes, als den Entschluss, sich einem gleichstehenden Mädchen, keiner von den vornehmen Damen,

den *überhêren*, zuzuwenden. Also man müsste, wollte man an der alten Ansicht von Walthers niederer Jugendliebe festhalten, einen Rückfall in den schon einmal überwundenen Zustand der niedern Minne annehmen, nachdem der Dichter sich bereits längere Zeit in dem der hohen befunden hatte. Damit wäre dann aber auch schon das Princip, die Lieder der niedern Minne alle zusammen in dieselbe Entstehungszeit, in die erste Jugend Walthers zu setzen, durchbrochen.

49, 25 wird gewöhnlich als Anspielung auf die niedere Minne betrachtet. Wenn aber 49, 31 gedichtet ist, bevor Walther sich der hohen Minne zugewendet, oder gar, wie die Meisten meinen, bevor überhaupt der höfische Minnedienst in Oesterreich eingeführt war, bevor er Liebeslieder der hohen Minne gedichtet hatte, wer sind dann die *sie* (V. 31), welche ihm *verwîzent*, dass er *sô nidere* seinen Sang wende? Etwa die Dorfleute, zu denen das *herzeliebe frowelîn* gehört? Oder die, denen er dies Lied vortrug? Diese *sie* können doch nur solche sein, welche den höheren höfischen Sang selbst kannten oder ausübten, also Ritter. Und nur wenn Walther bereits Lieder im höfischen Stil gesungen hatte, verschieden von dem, was er jetzt vortrug, und man deshalb derartige von ihm erwartete, konnte man ihm seinen niedrigen Gesang vorwerfen. Der Massstab, mit dem gemessen sein Sang als *nider* erkannt wurde, war offenbar die Liebe zu einer hochgestellten Dame und die ihr gewidmete Poesie. Auf jeden Fall muss Walther, als er 49, 31 dichtete, mit der Poesie der höfischen Richtung in nächster Berührung gestanden haben, muss die Sitte des Minnedienstes allgemein anerkannt und, da er früher bereits ihr ergeben gewesen, auch von ihm erwartet worden sein.

Dasselbe folgt aus 50, 35—51, 4. Man wird dies Lied doch von dem vorigen nicht trennen wollen. Hat man aber von dem Wesen der niedern Minne die gewöhnliche Vorstellung, so geben diese Verse gar keinen Sinn. Denn wenn Walther noch nicht am Hofe zu Wien war, wie kann man sich die *huote* erklären? Dies Lied muss in höfischen Kreisen (51, 1), freilich nicht in höfischem Geschmack gedichtet sein.

Von den Liedern der sogenannten niedern Minne gehören 39, 1; 39, 11; 49, 25; 74, 20 unzweifelhaft zu dem Schönsten und Vollendetsten, was Walthers Kunst geschaffen hat. Die meisten Gedichte der hohen Minne können sich mit ihnen nicht messen. Man könnte nun zugeben, dass diese Lieder der niedern Minne durch die Einfachheit ihrer Gedanken wirken und dass dies gerade dafür spräche, dass sie in der Jugendzeit Walthers, als er noch den Volkston anschlug, entstanden seien. Niemand aber wird bestreiten, dass diese Lieder himmelhoch stehen über Allem, was wir sonst von volksmässiger Lyrik aus früherer oder späterer Zeit haben. Man vergleiche doch einmal *Under der linden* mit MF. 34, 3, wo eine ähnliche Situation dargestellt ist. Welch ein Unterschied in Inhalt und Form! Hier der kunstvollste Versbau, höchste Durchbildung des Stils, dort die einfache vierzeilige Strophe mit vorgeschobener Waise vor jedem der vierhebigen Verse, unbehülfliche Parataxe. — Die Darstellung im Liede Walthers ist meisterhaft. Die Situation breit, anschaulich vor uns hingestellt: Linde, Heide, Wald, Blumen und Gras, abseits

im Tal die singende Nachtigall, aber doch schon das Alles mit Beziehung auf das persönliche Erlebnis *'dâ unser zweier bette was.'* Wir sollen es nicht hören, sondern noch einmal erleben, was das Mädchen erfahren hat. Ruhig erzählend, beschreibend hebt sie an, aber das Gefühl der Erinnerung ist zu mächtig und überwältigt sie. Die einzelnen Augenblicke des genossenen Glücks treten nun stossweise vor ihre Seele und auf ihre Zunge: Kuss und Umarmung. Beim Nebensächlichen, den Rosen am Kopfende des Blumenlagers, und dass ein Vorübergehender darüber lächeln werde, dabei verweilt sie, wie um sich selbst zu beruhigen, zur Fassung herabzustimmen. Der Charakter der Erzählung ist nun ganz aufgegeben, Alles klingt wie ein Selbstgespräch. Und wer vermöchte zu umschreiben die glänzende Steigerung der letzten Strophe, die doch wieder so reizend anmutig in ruhigerem Tone verläuft und zurückkehrt zum Ausgangspunkt, der lauschigen Stelle im Wald mit dem kleinen singenden Genossen auf den Zweigen? Bewundernswert ist die Ausgleichung zwischen Erzählung und Selbstgespräch, zwischen berichteter Vergangenheit und wieder durchlebter Gegenwart, bewundernswert die Steigerung und Abtönung des Gefühls, das uns so warm anatmet, bewundernswert die Einheit der Stimmung: das Mädchen erzählt nicht zusammenhängend, aber der immer durchtönende Nachtigallenschlag lässt das Bild der Liebesstätte nie verlöschen.

Dergleichen kann auch der grösste Dichter nicht, ohne sich an andern Mustern gebildet zu haben, hervorzaubern. Was für ein Vorbild konnte Walther aber hierfür das Liedchen Dietmars (MF. 34, 3) geben? Da sind nur einzelne Momente der Handlung hervorgehoben; knappe Kürze, Sprünge, kein gleichmässiger Fortgang. Wie die von höfischer Schulung unberührte volkstümliche Lyrik den gleichen Gegenstand darstellte, zeigt die deutsche Strophe der *Carmina Burana* S. 200, Ld. 98, 169. Auch alle ältesten Frauenstrophen können mit Walthers Lied nicht verglichen werden: sie bringen einen lebhaft empfundenen Augenblick der Gegenwart oder Vergangenheit, nachdrücklich und ergreifend immer wieder die Hauptsache hervorhebend, zum Ausdruck; unter Umständen können sie von einer Erzählung ausgefüllt sein wie 8, 33 ff., aber nirgends zeigen sie eine wirkliche Entwickelung des Gefühls. Eine so psychologisch wahre und zugleich dichterisch schöne Darstellung eines Seelenzustands, wie sie Walther 39, 11 gibt, ist nur möglich, nachdem er es in der Schule der höfischen Lyrik gelernt hat, die menschlichen Gefühle zu beobachten, zu zergliedern und poetisch wiederzugeben. Und schon ein rein äusserliches Moment, die Mehrstrophigkeit von 39, 11 zeigt, dass es nach Kenntnis der mehrstrophigen Frauenmonologe Hausens und Reinmars gedichtet sein muss. Denn MF. 4, 1, das einzige dreistrophige volkstümliche Frauenlied, ist, da es nur Liebesversicherung und Angriffe gegen verführerische Frauen enthält, gar nicht zu vergleichen. Ich kann deshalb auch Scherer nicht beistimmen, wenn er (deutsche Studien 2, 514 (80)) sagt: „Unmittelbar in Dietmars Fusstapfen tritt Walther von der Vogelweide." Wenn er Dietmar zwischen 1180 und 1190, die Verbreitung des Frauendienstes nach Oesterreich aber ins Jahr 1185 setzt,

wäre es überdies auch sehr unwahrscheinlich, dass Walther noch 1187, welches Jahr wir oben als Anfangsjahr seines Dichtens gewannen, in der alten volkstümlichen Manier gedichtet haben sollte.

Der Unterschied von Walthers volksmässigen Liedern 39, 1; 39, 11; 49, 25; 74, 20 und Allem, was deutsche Poesie vor ihm in ähnlicher Richtung hervorgebracht hatte, ist nach Sprache und Inhalt ein viel grösserer, als der, welcher zwischen seinen höfischen Minneliedern und denen seiner Vorgänger stattfindet. Wie sollte man das erklären, wenn man die Lieder der niedern Minne in Walthers Jugendzeit, in seine erste Jugendzeit, wozu 52, 25 zwingt, setzt? Dann müsste er also zuerst in Anlehnung an den Volkston Minnelieder gedichtet haben, hier hätte er die grösste Selbständigkeit bewahrt und die herrlichsten, goldig individuellen Lieder gedichtet; dann aber hätte er die höfische, mehr schablonenhafte Poesie kennen gelernt, wäre auf ihren Pfaden gewandelt und hätte in viel engerem Anschluss an die Tradition, viel weniger individuell gedichtet. Das ist ein für einen gottbegnadeten Dichter unmöglicher Entwicklungsgang: es ist undenkbar, dass Walther in seiner Jugend originaler gewesen sein sollte, als in der Zeit seiner männlichen Reife, undenkbar, dass er vom Gesunden zum Gekünstelten und Manierirten mit Bewusstsein übergegangen sei.

Ohne Verständnis für Wesen und Entwicklungsgesetze eines Dichters ist, was Menzel Leben Walthers S. 85 sagt: „Walther selbst war ein viel zu genialer Dichter, um von Anfang an im breitgefahrenen Geleise einer hergebrachten Modedichtung sich zu bewegen. Er bedurfte, wie alle grossen Dichter, eines Vorstadiums seiner schöpferischen Tätigkeit, in welchem die Natur in sprudelnder Originalität sich ergoss, nur dem eigenen Trieb, der eigenen Productionslust folgend“ ... „die männliche Reife aber mässigte allmählich den Sturm und Drang in seiner Brust (wo in aller Welt zeigt sich in den Liedern der niedern Minne „Sturm und Drang“?) und die Rücksicht auf die schöne Kunstform gewann mehr und mehr die Oberhand.“ Also die Lieder der niedern Minne hätten keine oder eine geringere „schöne Kunstform“? Wie sollte sich ferner bei Menzels Annahme die Tatsache erklären, dass auch in den höfischen Minneliedern der hohen Minne eine allmähliche Entwicklung sich beobachten lässt? Es gibt einzelne, die sich, wie wir sehen werden, fast sclavisch an Vorbilder, also vor allem an Reinmar, anlehnen.

Wie sollte es kommen, dass Walther, nachdem er schon in seinen frühesten Schöpfungen zur Meisterschaft in der selbständigen Gestaltung gelangt war, auf einmal in bereits gereifterem Alter die „breitgefahrenen Geleise der Modedichtung“ betritt und nun plötzlich gar nicht im Stande ist, sich selbständig zu bewegen, sondern erst ganz allmählich wieder zu freierer Production gelangt? Dann hätte er ja wirklich den höfischen Minnesang erlernt, dann wäre er ja nichts als ein trauriger Dichterling, der sich durch handwerksmässige Uebung einige Routine aneignete, alte Gedanken in veränderten Formen vorzutragen. Auch „der Drang der Not“ erklärt nichts.

Was ich mich bemühe zu erweisen, hatte Wilmanns bereits ganz

richtig gefühlt, als er in seiner Ausgabe *Under der linden* wegen „der vollendeten Kunst", 75, 25 wegen „der wunderlichen Reime" (Einleit. S. 14) und 39, 1; 94, 11 aus anderen Gründen in eine spätere Zeit setzte. Damit war er bereits in Gegensatz getreten zu der Ansicht, die er noch Zs. 13, 268 hatte, dass die Lieder der niedern Minne sämmtlich früher entstanden seien, als die der hohen. Eine solche Trennung aber, wie die in seiner Ausgabe vorgenommene, ist unstatthaft: 39, 1; 39, 11; 75, 25; 94, 11 gehören durchaus in den Kreis der in seiner Ausgabe noch als Jugendgedichte bezeichneten übrigen volksmässigen Lieder Walthers. Gegenwärtig hegt übrigens Wilmanns, wie er mir brieflich mitteilt, dieselbe Ansicht, wie ich, dass die Lieder der sogenannten niedern Minne überhaupt nicht in Walthers Jugend gehören.

Dafür, dass die „niedere" Minnepoesie nicht vor der hohen, sondern gleichzeitig mit ihr, ja später als sie entstanden sei, spricht endlich auch noch ein Gedicht Walthers selbst: 28, 1 ff. *zâî wiech danne sunge von den vogellînen, von der heide und von den bluomen, als ich wîlent sanc,* das sind die Bestandteile der volksmässigen Poesie: Vogelsang und Blumenpracht, Rosenbrechen und Kranzflechten, Gesang und Tanz auf der Heide oder um die Linde, — die ganze Lebens- und Liebesfreude der ländlichen Frühlingsfeste. Daneben steht V. 6—7 *swelch schœne wîp mir denne* (wenn ich bei eigenem Feuer erwarme, also eine ansehnliche Lebensstellung erworben habe, oder wenn ich so schön singe?) *gœbe ir habedanc, der liez ich liljen unde rôsen ûz ir wengel schînen:* das ist die höfische Liebespoesie, das Lob der Herrin. Die beiden Arten von Walthers Lyrik werden hier also durchaus nicht getrennt, sich zeitlich ausschliessend, gedacht.

Wen alles bisher Gesagte noch nicht überzeugt hat, auf den wird vielleicht ein formaler Grund wirken. Nämlich die Daktylen[6]) in zwei Liedern der niedern Minne 39, 1; 39, 11. Sie kann Walther nur aus der höfischen, von der romanischen Lyrik beeinflussten Poesie haben; den alten volkstümlichen Liedern Oesterreichs und Baierns, den Liedern Dietmars von Eist sind sie völlig fremd. Es gehört denn auch die daktylische Strophe 85, 25, die sich glücklicherweise ungefähr datiren lässt,

6) Es sind doch wol Daktylen trotz der scharfsinnigen Erörterung Schades (Wissensch. Monatsbl. 1875. S. 107 ff.) auch im Liede 39, 11 das herrschende Metrum. Schades Auffassung der Strophenform erscheint mir aus zwei Gründen nicht richtig. Erstens: sowol die schwebende Betonung des zweisilbigen Worts im ersten Versfuss (39, 11. 14. 20), was Schade „Triolen schlechthin" nennt, als auch die mit schwebender Betonung über drei Silben zu lesenden, im ersten Fuss überladenen Verse (39, 23; 40, 1. 4. 10. 13), nach Schade „Triolen mit Auftakt", kommen doch sonst nur als Ausnahmen, als Freiheiten, die sich die Dichter bisweilen gestatten, vor. Es ist unwahrscheinlich, dass Walther diese beiden Arten metrischer Ausnahmen in diesem einen Liede zur Regel erhoben, dabei aber doch zwischen ihnen ohne ersichtlichen Grund gewechselt habe. Zweitens: der Anstoss, von dem Schade bei seiner Herstellung ausgeht, dass allein 39, 11. 20 bei der Betonung als Daktylen des Auftakts entbehren, wird auch durch seine Auffassung nicht beseitigt; die Triolen schlechthin haben keinen Auftakt, die andern haben ihn. Die Entschuldigung S. 111, dass bei Auflösung des Rhythmus die Unregelmässigkeit des Auftakts weniger gespürt werde, hilft darüber nicht hinweg.

nicht in die erste Jugend des Dichters. Bezieht sie sich nämlich auf den Kampf zwischen Philipp und Otto, so kann sie nicht vor 1198, bezieht sie sich auf den zwischen Otto und Friedrich, nicht vor 1212 entstanden sein. Im ersten Fall war Walther, als er die Strophe dichtete, etwa 28 Jahre, im zweiten etwa 42 Jahre alt. — Dass das vierte daktylische Lied Walthers 110, 13, auf das, wie WILMANNS bemerkt hat, augenscheinlich das gleichfalls daktylische Lied Hartmanns MF. 215, 14 eingewirkt hat, nicht im unmittelbaren Anschluss an die im Volk gepflegte Lyrik entstanden sein kann, wird Jeder zugeben. Wir wissen also, wann Walther Daktylen und woher er sie kennen lernte, und das nötigt, auch 39, 1; 39, 11 in eine Zeit zu setzen, wo er bereits die höfische Dichtung kennen gelernt und in ihrer Art sich versucht hatte.

Ich muss mich gleich hier mit einer Ansicht von dem Ursprung der deutschen Daktylen aus einander setzen, die MARTIN geäussert hat in seinem, wie mir scheint, völlig über das Ziel hinausschiessenden Aufsatz „Die *Carmina Burana* und die Anfänge des deutschen Minnesangs" (Zs. 20, 46 ff.). Ich komme auf den Aufsatz als Ganzes noch einmal zurück (s. unten Kap. V), hier geht uns nur das über die Daktylen Gesagte an.

„Ganz gewiss dem Lateinischen entlehnt ist der Gebrauch der Daktylen" sagt MARTIN (a. a. O. S. 59). Aber durch dies „ganz gewiss" wird sich wol Niemand, der die Entwicklung des deutschen Minnesangs kennt, einschüchtern lassen. Nur in einer einzigen deutschen Strophe der *Carmina Burana* ist der daktylische Rhythmus angewendet, in 98 a; denn 125 a kann gar nicht in Betracht kommen: im Refrain mochte von altersher in der deutschen volkstümlichen Poesie freier Rhythmus mit Ueberladung des ersten Versfusses gestattet sein. Also nur in einer einzigen Strophe, und das merkwürdige ist dabei noch, dass in derselben in allen Versen jedesmal für den zweiten Daktylus der lateinischen Strophen ein Trochäus steht. Es wäre also nicht einmal der daktylische Rhythmus der lateinischen Strophen streng durchgeführt, wenn man die deutsche Strophe für eine Nachbildung halten wollte. Aber wer nur irgend unbefangen ist, wird zugeben, dass Alles dagegen spricht.

Die deutsche Strophe ist eine einfache Begrüssung des Sommers: der Winter ist zu Ende, die schöne Zeit ist da, Alles grünt, unsere Freude wird dauernd sein. Daraus sind im Lateinischen zwei Strophen geworden: in der ersten wird ausführlich und breit der Gedanke erörtert „der leidige Winter hat uns verlassen", alle seine Schrecken werden einzeln aufgezählt; in der zweiten Strophe wird dem in pointirtem Gegensatz gegenübergestellt eine ebenso ausführliche Schilderung der Schönheit des Sommers. Darauf in der dritten Strophe die Anwendung auf die eigene Person, Anrede an die Liebe, und in der vierten Strophe wieder Rückkehr in den Anfangsgedanken: jetzt blüht Alles ringsum. Gewiss, das lateinische Lied ist reicher, kunstvoller. Aber eben darum, ist es denkbar, dass Jemand dieses Lied zusammenziehen sollte in eine so einfach altertümliche deutsche Strophe, wo Alles, was im Lateinischen weit aufgeblüht und entfaltet war, wieder gleichsam in den Keim eingekapselt ist? Ich muss das nachdrücklich verneinen. Der ganze Zug der Ent-

wicklung unseres Minnesangs geht entschieden und rasch zur Ausbildung eines immer mannigfaltigeren, farbenreicheren Inhalts, einer immer kunstvolleren Darstellung, immer reicherer Ausdrucksmittel. Wie sollte da Einer dazu gekommen sein, ein schon vorhandenes kunstvolles Lied wieder herabzudrücken in einen altertümlich unbeholfenen Stil? Er musste doch vielmehr danach streben, wenn er es deutsch nachbildete, es zu überbieten; das tut jeder Nachahmer, um wie viel mehr einer aus der Zeit des aufstrebenden Minnesangs. Aus dieser Erwägung heraus halte ich es für unmöglich, in den vier lateinischen Strophen von 98 ein Original zu sehen. Das deutsche Liedchen kennzeichnet sich übrigens durch nichts als besonders alt; es hat nur den alten schlichten Volkston bewahrt. Eine Parodie auf Walth. 39, 1, wie es LACHMANN genannt hat, ist es aber nicht: es ist ein durchaus ganz gerade und ehrlich gemeintes Sommerliedchen ohne eine Spur von spöttischer Tendenz.

Noch von einer ganz anderen Seite her erweist sich MARTINS Ansicht über den Ursprung der Daktylen als unrichtig. Wir finden nämlich in den ältesten deutschen Minneliedern durchaus keine daktylischen Verse; erst seit der Nachahmung der Provenzalen, seit Hausen, begegnen sie und zwar gerade bei Dichtern, die auch sonst als Nachahmer romanischer Vorbilder bekannt sind, also bei Hausen selbst, Gutenburg, Bligger von Steinach, Horheim, Morungen, und bei solchen, die wenigstens romanische Formen nachbilden, bei Rugge, Hartmann, dem Markgrafen von Hohenburg, Hildbolt von Schwangau u. A. Später als die unmittelbare Nachahmung der provenzalischen Poesie aufhört, werden sie seltener. Ulrich von Lichtenstein hat nur in seinen älteren Gedichten Daktylen verwendet.

Nach alledem bleibe ich bei dem oben ausgesprochenen Satze: Walther konnte die Daktylen, die er in seinen volksmässigen Gedichten verwendet, nur aus der höfischen, von romanischen Vorbildern abhängigen Poesie entnehmen.

Der niedern Minne angehörig ist 112, 3—9. Gleichwol zeigt die Strophe Anreimung des Abgesangs an den Aufgesang, was nie in Dietmars, nie in den ältesten namenlosen Liedern, soweit sie dreiteilig sind, vorkommt, wol aber bei den von höfischer Kunst beherrschten Rietenburg 18, 25; Veldeke 62, 25; Hausen 54, 1; Reinmar 154, 32; 193, 22.

Keins von Walthers Liedern der niedern Minne zeigt in seiner Strophenform nähere Verwandtschaft mit Dietmar, wol aber gerade das an das *herzeliebe frowelîn* gerichtete 49, 25 ausgeprägteste Aehnlichkeit mit Tönen Reinmars. Wenn man in Reinmar 191, 34 die letzte Zeile, deren Schema ⏑ 4 stumpf Waise ⏑ 4 stumpf Reim ist, auffasst als ⏑ 8 stumpf Reim, so ist diese Strophe völlig gleich Walther 49, 25, auch in dem eigentümlichen, bis auf Reinm. 192, 16. 23 streng durchgeführten Wechsel trochäischer und jambischer Verse. Sehr ähnlich ist auch Reinm. 201, 33, nur hat hier die letzte Zeile eine Hebung weniger als bei Walther, und der erste Vers der Stollen ist klingend, auch fehlt der Wechsel des Rhythmus. Vergleichbar ist auch Reinm. 202, 25: hier wird in dem ersten Verse der Stollen der vierhebige stumpfe Vers durch den

gleichwertigen dreihebigen klingenden vertreten, der Rhythmus ist trochäisch (bis auf 202, 27. 35); sonst ist dieser Ton völlig gleich Walth. 49, 25. Der älteste der drei Töne Reinmars ist offenbar 191, 34, und dieser ist wol aus der altertümlich einfachen Strophe Regensburg MF. 16, 1 entstanden dadurch, dass die erste und zweite Waise mit Cäsurreim versehen ist. Reinmar, so wenig volkstümlich er in seiner Dichtung ist, hat merkwürdigerweise für seine Strophenformen sich nicht selten volkstümliche Muster genommen, so namentlich den vierhebig stumpfen Vers und überhaupt stumpfen Versausgang mehr als alle andern Minnesänger bevorzugt. Dafür, dass Walther die Strophenform von 49, 25 aus Reinmar entlehnt hat, spricht die Gleichheit des Rhythmus mit 191, 34. — Dieselbe Strophenform wie Reinmar 191, 34 haben auch Hartmann 211, 20 und Engelhart von Adelnburc 148, 25, nur haben sie nicht den Reinmar und Walther gemeinsamen regelmässigen Wechsel des Rhythmus. Ich zweifle nicht, dass sie den Ton von Reinmar entlehnt haben, nicht als ob er besonders eigentümlich wäre, im Gegenteil, er ist entschieden volkstümlichen Ursprungs, und es konnte auf ihn Jeder selbständig kommen. Aber im älteren Minnesang begegnet er gar nicht. Nachdem ihn jedoch einmal Reinmar in die höfische Poesie eingeführt, ihn hoftähig gemacht hatte, griffen seine Zeitgenossen ihn auf. Die Melodie wird wol bei Jedem verschieden gewesen sein. Auch Morungen 137, 10 halte ich für eine Nachahmung des Tons Reinmars: er hat die Waise mit dem zweiten Reim des Aufgesangs versehen und hängt an die zweite Strophe ein Geleit an. Die Strophe Carm. Bur. 165 a fasse ich wie Scherer D. Stud. 2, 31 als vier Reimzeilen enthaltend; vgl. unten Kap. V.

Einen Einwand will ich noch zurückweisen, der gegen meine Auffassung gemacht werden könnte. Ist es nicht — so könnte Jemand sagen — unvereinbar mit Walthers dichterischer Genialität, dass er in seiner Jugend, der Zeit seiner grössten Frische und Kraft, sich sollte an die etwas gedankenblassen Dichtungen Reinmars angelehnt, später aber erst, als er schon älter geworden war, die volle Macht seines Könnens gezeigt haben? Sollte man nicht vielmehr erwarten, dass er in der Zeit der ersten poetischen Versuche sich auch am ursprünglichsten, also am meisten als sich selbst bewiesen habe? Beide Fragen sind zu verneinen.

Man darf wol sagen, dass jeder grosse Dichter auch den Willen gehabt hat, es zu werden. In der Jugend am stärksten. Aber nicht die eigene natürliche Anlage, die eigene Erfahrung, sucht er zunächst dichterisch zu verkörpern, sondern die bereits vorhandenen literarischen Grössen fordern ihn zum Wetteifer heraus. Das Höchste, was er mit den Blicken erreicht, sucht er zu überfliegen, ohne die Kraft dazu aus der eigenen innerlichen Durchbildung schon gewonnen zu haben. Die ausgebildete Form fremder Kunstwerke eignet er sich an, ohne schon die Reife zu besitzen, in sie neuen eigenen Gehalt zu giessen, und so beginnt jedes Genie mit Nachahmung, mit übertreibender Nachahmung. Wem fiele nicht als Beweis Goethes Entwicklung ein! Auch er beginnt mit einem unsichern Suchen nach der angemessenen Form: wenn

er in einem Brief aus Leipzig an Riese vom Jahr 1765 fünffüssige Jamben, Hexameter, lateinische Distichen, Alexandriner zu einem poetischen Erguss zusammenmischt, so ist das dafür charakteristisch. Das Trauerspiel Belsazar nach Joh. Elias Schlegel und Weisse, in Alexandrinern begonnen, das aber mit fünffüssigen Jamben beschlossen werden sollte, die poetischen Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi in Anlehnung an die religiösen Gesänge Ad. Schlegels, daneben und schon früher ein biblisches prosaisch-episches Gedicht Joseph nach Klopstocks Vorbild, reimlose anakreontische Gedichte in hergebrachter Manier und in Leipzig das von Breitkopf componirte Liederbuch, auf dem dramatischen Gebiet im Anschluss an den schon in Frankfurt ausgebildeten „französischen theatralischen Typus" die Laune des Verliebten und die Mitschuldigen — damit ist Goethes Unselbständigkeit in der ersten Epoche seines Dichtens bezeichnet. Durch die ganze erste Frankfurter und die Leipziger Periode geht noch etwas von der knabenhaften Altklugheit, mit der er als Kind in französischen Theaterstücken „besonders die Vorreden, die Entschuldigungen der Autoren, ihre Controvers mit dem Publikum" las (Autobiogr. Schema 1761) und sich an dem Gedanken ergötzte, „einen ganz artigen Quartband, dem man den Titel „Vermischte Gedichte" geben könnte", zu Stande zu bringen und so „Gelegenheit zu finden, im Stillen bekannte und berühmte Autoren nachzuahmen." (Dichtung und Wahrheit, Hemp. Bd. 20, 133). Und was Goethe in den Tag- und Jahresheften über die Zeit von 1749 bis 1764 sagt: „bei zeitig erwachendem Talente nach vorhandenen poetischen Mustern mancherlei Eindrücke kindlich bearbeitet, meistens nachahmend, wie es gerade jedes Muster andeutete", das gilt auch noch wenig verändert für die ganze Leipziger Zeit.

Nicht anders als Goethe hat Lessing seine dichterische Laufbahn begonnen: auch er ist in seinen lyrischen Jugendgedichten Nachahmer Hagedorns, Lafontaines, der Hallenser Dichter. Das Tändelnde, die geradezu auf poetischer Convenienz beruhende, angelernte lockere Auffassung sittlicher Verhältnisse, die blasirte Weltklugheit, die ohne eigene Erfahrung die Dinge zur Unterlage für Witzspiele macht und das Leben von der Höhe eines affektirt zur Schau getragenen Epikuräertums bespöttelt — alles das ist Lessings Jugendgedichten mit ihren Vorbildern gemeinsam, und weniges verrät den männlich ernsten Grundzug Lessingschen Wesens. Und bekanntlich schliessen sich auch seine dramatischen Jugendwerke aufs engste an die französischen Lustspiele an, sowol in der äusseren Kunstform als in dem Typischen ihrer Charaktere, die mehr Masken als wirkliche Individuen sind. Von dem Reformator, der dem deutschen Drama die reine antike Tragödie und damit zugleich die reine Natur, das wahre Menschentum zu erobern suchte, findet sich hier noch nichts. Noch interessanter erschien mir immer, dass der junge Lessing von dem leidenschaftlichen Verlangen beseelt gewesen ist, auch mit Klopstocks Messias zu wetteifern. Im Fragment von der Religion, diesem wunderbaren Zeugnisse einer tief zerrissenen Gemütsstimmung, heisst es (Lachm.[2] 1, 228): „Betrogene Sterbliche, Nacheifern ist Beneiden. Nimmt mich, ans Pult geheft, der ewige Gesang, durch den der deutsche Ton zuerst in Himmel

drang ... nimmt mich dies neue Lied ... zu schön, um wahr zu sein, erschüttert, nicht belehrt, mit heil'gem Schauer ein: was wünscht der innre Schalk, erhitzt nach fremder Ehre, und lächerlich erhitzt? — Wann ich der Dichter wäre!" Wie völlig hat Lessing damals seine eigentliche Anlage noch verkannt!

Auch Schiller ist von unselbständiger Nachahmung Klingers, Leisewitzs und anderer Stürmer und Dränger ausgegangen: ausser den unvollendeten Tragödien sind dafür die Räuber ein Zeugnis, und wie seine eigentliche Natur für eine Zeit gänzlich in dem Streben, alle gährenden Elemente der Dichtungen der Originalgenies in gesteigertem Ausdruck zusammen zu fassen, untergehen konnte, macht die Anthologie deutlich, wo nichts von jugendlicher Frische und Unbefangenheit, alles von gesuchtem Cynismus, forcirter Leidenschaft zeugt.

Mit Klopstock ist es nicht anders: dem Messias, auf den sichtlich genug Milton von Einfluss gewesen ist, gieng eine Zeit vorauf, in der er mit bewusster Klarheit ein grosses Epos sich als Ziel stellte, und mit welcher verstandesmässigen Berechnung er über dies Ziel nachsann, zeigt seine Abschiedsrede von Pforte über die epische Poesie und ihren würdigsten Stoff.

Wem diese Beispiele zu modern sind, den verweise ich auf Shakespeare. Auch er hat seine Laufbahn nicht als fertiger Meister, als naives Genie begonnen, auch er dichtete nach Mustern, die er an Reichtum zu überbieten suchte. Wer möchte in dem Schwulst der gesuchten Bilder und den unausstehlich langatmigen Reden in Venus und Adonis und der Lucretia, die beide noch ganz in der Tradition der italienischen Schäferdichtung stecken, den künftigen grossen Dichter ahnen? Und noch in vielen seiner Sonette ist er von den Spitzfindigkeiten der italienischen Schule nicht losgekommen. Andererseits zeigt er sich in seinen ältesten Dramen durchaus abhängig von dem Einfluss Marlowes und seiner Genossen. Auch der junge Shakespeare hält sich fern von dem, was seine spätere Grösse ist, der natürlich-wahren Darstellung menschlicher Handlungen und Leidenschaften.

Um noch weiter zurückzugehen, so gehört hierher ein Zeugnis des Sophocles über seinen dichterischen Entwicklungsgang, das uns von Plutarch aufbehalten ist: Jahns Electra [2] S. 3, Ritschls Septem Testimon. Nr. CLX: *ὥσπερ γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγεν, τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ μικρὸν* (Jahn, *πικρόν* Hss.) *καὶ κατάτεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς, τρίτον λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον.* Drei Perioden unterscheidet er also in seinem Dichten: die erste ist die, in der er das grossartige Pathos des Aeschylus gleichsam wie ein kindliches Spiel zur Uebung sich angeeignet hatte, darauf folgt eine Zeit der Geziertheit und Ueberkünstelung seines eigenen Stils, dann erst erwirbt er sich diejenige Stilart, welche die bedeutungsvollste und beste ist. Und hierzu stimmt die lakonische Bemerkung der Vita § 4: *Παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε.*

Die Entstehung des Genies soll natürlich mit diesen Beispielen nicht erklärt werden, sie bleibt immer im Dunkeln, und für unser Sehvermögen

schwindet da jeder causale Zusammenhang, aber die erste Aeusserung desselben wird durch sie bestimmt und der Wahn zerstört, als zeige jedes Genie von vornherein seine Ursprünglichkeit, erscheine sofort als naiv. — Demnach verliert es denn auch alles Auffallende, wenn der junge Walther zuerst die gefeierten Dichtungen Reinmars nachzuahmen, zu übertreffen trachtet, wenn er sentimental ist, ohne durch innere Erfahrung schon dazu berechtigt zu sein, wenn er sich über das Wesen der Liebe auslässt, ohne ihre Macht schon voll und ganz an sich erlebt zu haben.

Die Definition der niedern Minne Walthers als eines Liebesverhältnisses zu einem Mädchen niedern Standes, das dem späteren höfischen Minnedienst vorangieng, hat sich, wie ich glaube, als unhaltbar erwiesen.

Den Ausdruck „niedere Minne" möchte ich überhaupt aufzugeben raten: es hängt eine Kette schiefer Vorstellungen daran. Den Kreis der Gedichte, die sich durch ihren Ton von den höfischen Gedichten unterscheiden, möchte ich allgemeiner die volksmässige Lyrik Walthers nennen. Sie enthält keineswegs bloss Liebeslieder.

Ich rechne also hierher: Walth. 39, 1; 39, 11; 49, 25; 50, 19; 51, 13—36; 65, 33; 72, 31; 73, 23; 74, 20; 75, 25; 94, 11; 110, 13; 111, 11; 112, 3; 114, 23. — Ausgeschlossen sind von diesem Kreise alle Sprüche und an bestimmte Personen gerichtete Gedichte, da sie nicht der Lyrik angehören. Auch sie sind volkstümlich, auch sie zeigen Walthers Originalität in hellstem Lichte, aber sie knüpfen doch unmittelbar an die Tradition der Gnomik der Fahrenden an, setzen also eine längst gepflegte Gattung erhöht und veredelt fort. Ganz neu und Walthern eigentümlich aber ist seine volksmässige Lyrik durch die Verbindung des höfischen Kunststils, der Formen des höfischen Minnelieds mit einem Inhalt, der aus dem Gesange des Volks seine schönsten Züge, seine beste Kraft schöpft. Im Einzelnen werden diese Lieder später betrachtet werden (s. unten Kap. V).

Bei der von mir zurückgewiesenen Erklärung der niedern Minne war vorausgesetzt, dass Walthers Liebeslieder insgesammt der Ausdruck wirklicher Erlebnisse seien. Gegen solche Auffassung der Waltherschen Poesie und der mittelhochdeutschen Lyrik überhaupt haben Menzel (Leben Walthers S. 87) und Paul (Beitr. 2, 508) nicht unbegründete Bedenken erhoben; beachtenswert sind aber namentlich die äusserst besonnenen Ausführungen von Wilmanns (Anzeig. I, 153). Uebrigens hatte schon Haupt, der in solchen Dingen stets einen feinen Sinn beweist, das Richtige ausgesprochen MF. 227: „Nicht immer sind die Lieder der Dichter ein treues Bild ihres Charakters und die mittelhochdeutsche Liebespoesie folgt allmählich verbreiteter Gewohnheit."

Fast alle höfischen Minnesänger — es gibt auch Ausnahmen, ausser Walther z. B. Morungen — wollen ein ihrer Imagination vorschwebendes Ideal im Leben verwirklichen, statt das Leben in ein poetisches Bild zu verwandeln. Dieses Ideal war ihnen nicht mehr der Held im Kriege, der seinem Lehnsherrn die Treue wahrt bis zum eigenen Untergang, wie einst im epischen Gesang, sondern der waghalsige Abenteurer

und mehr noch der Meister in zierlichem Gesang und spitzfindiger Reflexion. Die Liebe zu einer durch Standesverhältnisse, durch die Schranken der Sitte getrennten, verheirateten Frau, die naturgemäss mit Gefahren und langer Entsagung verknüpft war, um die der ganze Zauber des Verbotenen, Geheimzuhaltenden webte, die unglückliche Liebe ward als poetisches Motiv empfunden. Edle Minne war der Mittelpunkt des Lebens: ihr Wesen suchte man zu ergründen, eine Theorie der unglücklichen Liebe aufzustellen. Schon Veldeke lässt in seiner Eneide die von plötzlicher Liebe ergriffene Lavinia sagen 268, 38 *eteswaz mach mir daz gefromen, daz ich nû sô vil drumbe weiz* (um das Wesen der Liebe). Reinmar sagt einmal 158, 29 *hât si* (die Geliebte) *mir anders niht gegeben, so erkenne ich doch wol senede nôt.* Was für ein ungesunder Trost! Also nicht um den Besitz des geliebten Weibes ist es ihm zu tun, sondern um die Erkenntnis der *seneden nôt.* Aus der eigenen Liebeserfahrung wurden Schlüsse auf die Natur der Liebe und ihre Gesetze gemacht, und das eigene Gefühl sollte nicht sowol rein austönen, als in seiner ganzen Stufenleiter blossgelegt und erkennbar werden. Das so gewonnene Vorstellungsbild trug man nun wieder zurück in die Wirklichkeit und suchte es nachzuempfinden, nachzuleben. Die Sänger vergleichen sich und ihre Geliebten gern mit den aus Sage und Dichtung bekannten Liebespaaren: mit Aeneas und Dido Haus. 42, 1; Tristan und Isolde Veld. 58, 35; Horheim 112, 2; Lichtenstein 394, 27; Floris und Blanscheflur Gutenburg 74, 23; Turnus und Lavinia Gutenb. 77, 12, oder sie stellen ihr eigenes Liebesleid neben das berühmter Männer, wie Salomos Veld. 66, 16. — Ulrich v. Lichtenstein bietet das schärfste Beispiel für dies absichtliche Nachleben eines Liebesromans.

Von hier aus widerlegt sich, was Becker (German. 22, 87) über das Wesen des höfischen Tons und seiner Poesie vorbringt. E. Schmidt bemerkt (a. a. O. S. 50) zu MF. 163, 7: „Reinmar sucht also etwas in seiner Klage und sein Schmerz ist kein tiefgefühlter, denn er trägt ihn zur Schau", (a. a. O. S. 54) „er stellt den Satz auf, dass ohne Sorge und Kummer niemand *wert* d. h. interessant sei . . . Er will traurig sein, weil es zum höfischen *bon ton* gehört." Schmidt kommt mit dieser Auffassung, abgesehen von der falschen Uebersetzung von *wert*, der Wahrheit um sehr viel näher als Becker mit seinen Auseinandersetzungen. Denn es ist durchaus unrichtig, wenn Becker behauptet: „Ganz allgemein kann man sagen, Fröhlichkeit, nicht Trauer galt als Vorzug und das eigentlich Höfische." Die Stelle, die er aus Walther für seine Ansicht beibringt, 44, 5, spricht gerade gegen sie: *kan er ze rehte ouch wesen frô und tragen gemüete ze mâze nider unde hô, der mac erwerben swes er gert.* Das Masshalten in Trauer und Freude (*nider unde hô*), das ist das eigentlich Höfische: weder die Freude an sich noch die Trauer an sich, sondern die gemessene Art ihrer Aeusserung. Ueberhaupt empfinden zu können, nach allen Richtungen hin, und diesen Empfindungen in anmutiger, geglätteter Form einen gefälligen Ausdruck zu geben, das war das Ziel der höfischen Dichtung. Reinm. 162, 34 *ez tuot ein leit nâch liebe wê: sô tuot ouch lîhte ein liep nâch leide wol. swer welle*

daz er frô bestê, daz eine er dur daz ander lîden sol mit bescheidenlîcher klage und gar ân arge site, vgl. Tristan 204. Gottfried will nicht für den Teil der Gesellschaft dichten, der *dekeine swære müge tragen und niwan in fröuden welle sweben* (Trist. 52), er wendet sich an *ein ander werlt, diu sament in einem herzen treit ir süeze sûr, ir liebez leit, ir herzeliep, ir senede nôt, ir liebez leben, ir leiden tôt, ir lieben tôt, ir leidez leben.*

Wirkliche Leidenschaft (*'arge site'* Reinmar), wie sie doch der gleichzeitige Volksgesang und die Tagelieder Wolframs aufweisen, Leidenschaft, die den Hörer überflutet, sucht man im höfischen Minnesang des zwölften Jahrhunderts, einige Lieder Morungens und Hartwics von Rute Lied 117, 26 ausgenommen, vergeblich. Das Empfindungsleben der Zeit war krankhaft gesteigert; ein Tappen und Tasten nach Gefühlsinhalt; jeder Aufwallung des Innern hing man nach. Ueber diese Verzärtelung des Herzens gibt das Bruchstück eines geistlichen Gedichts merkwürdige Aufschlüsse, das Scherer QF. 12, 102 besprochen und Zs. 20, 346 ff. herausgegeben hat.

Das Herz führt ein selbständiges Leben, ist schuld am Leiden, eigenwillig: bei Haus. 47, 22 hat es einen *tumben willen*, Horh. 112, 26 hat es den Rat zur unglücklichen Liebe gegeben, ebenso Rugge 101, 31, und öfter. Das Herz macht herrschsüchtig seine Rechte geltend: Reinm. 174, 5 *iemer als ich lachen wil, sô seit mir daz herze mîn daz ichs* (sie) *enber*. MF. 251, 17 sagt ein Nachahmer Reinmars (251, 13 = Reinm. 159, 22) vom Herzen *ez tuot der tohter vil gelîch diu liebe muoter hât betrogen*. Und rührend schön ist das Bild Lichtensteins Frd. 149, 7 *wie si mîn herze meinet und nâch ir hulden weinet, alsô nâch trôste kleiniu kint, diu dürftic unde weisen sint;* vgl. 131, 10. Ebenso schon vor ihm der Markgraf v. Hohenburg MSH. I, 33 b *welt ir, daz mîn herze daz niht weine* und Neifen 13, 6 *sendez herze weinet nâch der lieben*. Lichtensteins Bild ahmt nach Hadamar v. Laber Jagd Str. 23, 3 *daz Herze in mîner brüste senet sich dô ferre und gar ferre reht als ein kind daz weinet und nieman kan gesagen waz im werre*. Dass auch das Spielen mit dem Gedanken an Selbstmord aus Liebeskummer der Zeit nicht fremd war, zeigt Hartmann I Büchlein, 67 ff. *geloube mir* (das Herz wird angeredet) *daz ich dir sage, ê ich den kumber lenger trage, daz ich mich an dir riche und ein mezzer in dich stiche und belîbe mit dir tôt. daz ist mir bezzer danne ich nôt immer lide âne danc. mir wær daz leben sô ze lanc.*

Leben und Poesie war bei diesen höfischen Minnesängern Spiegel einer Theorie.

Und die Dichtung soll wieder wirken auf das Liebesleben der Hörer. Trist. 97 *ein senelîchez mære daz trîbe ein senedære mit herzen und mit munde und senfte sô die stunde;* 121 *der edele senedære der minnet senediu mære;* 181 *liebe, triuwe, stæter muot, êre und ander manic guot, daz geliebet niemer anderswâ .... sô dâ, dâ man von herzeliebe saget unt herzeleit ûz liebe klaget*. Der Dichter des Wälschen Gastes empfiehlt zur Bildung junger Mädchen und Männer das

Lesen von Liebesnovellen. Auch Konrad v. Würzburg, direkt von den angeführten Tristanstellen beeinflusst, sagt Maehre v. d. Minne 19 *er minnet iemer deste baz, swer von minnen etewaz hœret singen oder lesen.* Hier wird ausdrücklich die Liebeslyrik hervorgehoben, die aber bei Gottfried auch mit gemeint ist.

Nach diesen Erwägungen leidet es keinen Zweifel, dass in der ausgebildeten höfischen Minnedichtung nicht Alles für baare Münze zu nehmen ist. So reich und innig das Empfindungsleben der meisten Minnesänger auch ist, Vieles ist nicht aus eigener Erfahrung, sondern der Tradition nach gesprochen. Wir haben dafür auch ausdrückliche Zeugnisse: Hartmann MF. 218, 13 *sich rüemet maneger waz er dur die Minne tæte: wâ sint diu werc? die rede hœre ich wol .... ir minnesingœr, iu muoz ofte misselingen: daz iu den schaden tuot daz ist der wân.* Und Reinmar (nicht Rugge!) sagt geradezu MF. 109, 36 *ich hân nâch wâne dicke wol gesungen des mich anders niht bestuont.*

Es soll nicht geleugnet werden, dass Reinmar mit der ganzen Inbrunst seines wunderbar tief angelegten Gemüts dem Minnedienst sich hingegeben hat, aber er spinnt sich doch auch künstlich in seine Klagen ein, nicht Alles hat er wirklich rein und wahr aus unmittelbarer Erfahrung gedichtet, sondern es vielfach mit gedankenvoller, aber farbloser Reflexion versetzt. Es ist daher sowol bei ihm wie bei den übrigen höfischen Dichtern sehr misslich, für jede Aeusserung, jede Stimmung eines Liedes auch wirklich etwas genau Entsprechendes in seinem Leben suchen und ihre Gedichte durchweg als Abbilder ihrer Erlebnisse auffassen zu wollen.

Bei Walther gilt nun freilich alles Gesagte nur für diejenigen Lieder, die eben völlig in der höfischen Tradition Reinmars und Hausens sich halten. Indess ist bei ihm, wie bei jedem grossen Dichter, zu beachten, dass ihm überhaupt jede Beobachtung zum Erlebnis und zum Gegenstand seines Dichtens wird. Nicht nur sich und seine Empfindungen spricht er aus, sondern auch was er an Andern erfahren hat. Was er als geschehen darstellt, ist oft nur möglich; was in seinen Liedern als wirklich erscheint, ist nur sein Wunsch; seine Träume werden ihm zu Wahrheiten, seine Hoffnungen zu Tatsachen. Darin ruht eben das Schöpferische der Dichterphantasie.

Aber bei Walther kommt recht eigentlich noch etwas Anderes in Betracht, wenn man sich klar werden will über das Verhältnis von Wahrheit und Dichtung in seinen Liedern, was doch auch mit gilt für alle seine Vorgänger und nächsten Nachfolger.

Der mittelalterliche Dichter hat im Allgemeinen nichts von dem, was den Grundzug des modernen Dichters ausmacht, nichts von dem Bewusstsein, aus der Reihe aller übrigen Menschen herauszutreten. Die Idee von der Hoheit des Genies, das um seiner selbst willen da ist, gleich einem König aus der Masse gewöhnlicher Sterblichen emporragt, für sich eine eigene Welt ist, jene Idee, die seit Klopstock unsere ganze moderne Poesie durchzieht und in der Periode der Originalgenies ihren bestimmte-

sten Ausdruck findet, war dem allgemeinen Bewusstsein des Mittelalters zu Walthers Zeit fremd. Freilich eine hohe Vorstellung von der Grösse ihres Berufs haben auch damals bedeutende Dichter: Morungen war sich bewusst, von der Natur zum Dichter bestimmt zu sein, *wan ich dur sanc bin zer welte geborn* (MF. 133, 20). Und auch Walther nimmt eine Ausnahmestellung für sich in Anspruch, wenn er 12, 6 sich selbst den *frôneboten* und seine Botschaft eine göttliche nennt. Aber eben hier stellt er sich ja mitten hinein in die menschlichen Angelegenheiten als sorgender Ratgeber. Ebenso vergleicht sich Bruder Wernher MSH. III, 18 a (Ton III, 9) mit dem Schergen. Also nicht die Wertschätzung des mittelalterlichen Dichters ist von der des modernen, wie sie seit dem vorigen Jahrhundert durchgedrungen ist, verschieden, sondern der Begriff seines Wesens, seiner Aufgaben.

Der mittelalterliche Dichter dichtete, was ihn bewegte und erfüllte, nicht für sich allein, sondern für Andere zum Mitfreuen und Mittrauern. Reinm. 165, 17 *ichn gelige herzeliebe bî, son hât an mîner vröude nieman niht*; 185, 25 *daz ich mich fröite und fröide gap.* Das ist im Wesentlichen die Stellung, die der höfische Dichter seinem Publikum gegenüber einnahm. — Oder er hat eine ich möchte sagen gelehrte[7]) Stellung, d. h. er ist seinen Hörern der Erklärer und Deuter der wenn auch sagenhaften, so doch als Wahrheit geglaubten (Lachmann z. Nib. S. 2 „zu einer Zeit, als Wahrheit für die erste Tugend einer Erzählung galt") Vergangenheit: das ist die Stellung des epischen Volkssängers. Oder er ist der Mund der öffentlichen Meinung über ein vorliegendes Ereignis: das ist die Stellung des altdeutschen Gelegenheitsdichters, für den uns der Anonymus des älteren Spervogeltons ein Beispiel ist (s. Scherer D. St. 1, 331—333). Oder er ist der durch Menschenkenntnis überlegene Lehrer in allen wichtigen und hohen Dingen. So galt Wolfram seinen Zeitgenossen und mehr noch den Späteren als Weltweiser. Das drückt der bekannte Satz Wirnts von Gravenberg Wigal. S. 164, 2 *leien munt nie baz gesprach* aus. In gleichem Sinne ist aus freilich späterer Zeit die Ueberschrift der Berliner Papierhandschrift des Titurels gemeint: *hye hebt sich an ain lied von der göttleichen weisheit und der werlde* (Zarncke Graltempel S. 376). Diese Auffassung ist alt und volkstümlich: schon Spervogel sagt 22, 7 *jo enrede ichz niht dur mînen frumen, wan daz ichz alle lêre*, vgl. 20, 2. Was gelehrt oder geraten wird, kann sehr verschieden sein. Walther, der hier durchaus auf dem Boden der volkstümlichen Ueberlieferung steht, nennt sich wiederholt mit offenbarem Selbstbewusstsein Lehrer und Ratgeber: in den allgemeinsten, tiefsten Fragen des menschlichen Daseins Rat zu erteilen, fühlt er sich ebenso gut berufen (8, 9) als einzelne sittliche Grundsätze einzuschärfen (22, 34; 35, 31); sowol den *hêrren* (83, 28) als dem Kaiser (10, 17) gibt er Lehren. In dieser Richtung liegt auch

7) Nur denke man dabei nicht an wirkliche Verstandesgelehrsamkeit, wie sie freilich später, seit der Mitte des 13. Jahrhunderts, auch für ein wesentliches Element der Poesie galt.

die Aeusserung des Meissners, eines Fahrenden wie Spervogel, wie Walther, MSH. III, 103 b *ich bin ein lêrer aller guoten dinge unt bin ein râtgebe aller tugende.* Eigentlich höfisch ist dagegen diese Vorstellung nicht. Eine solche Ueberlegenheit kann nämlich dem Dichter da nicht eingeräumt werden, wo er nur ein Glied der „Gesellschaft" ist; in der Gesellschaft verlangt es ja die Convenienz, dass Alle möglichst gleich, Alle nach demselben Mass des Schicklichen zugeschnitten sind. Das gilt so ziemlich für alle Zeiten, wo sich eine abgeschlossene Gesellschaft im Gegensatz zum Volk ausbildet. Aber es ist ein gutes Zeichen für die höfische des zwölften und der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, dass auch in ihr etwas von der alten volkstümlichen Hochstellung des Dichters sich erhalten hat. Sein Wirkungskreis ist nur etwas herabgedrückt: nicht allgemein menschliche, ethische Fragen hat er zu entscheiden, sondern nur für die Kunst höfischen Benehmens, höfischer Liebe ist er massgebend. Reinmar weist wegen seiner eigenen zu grossen Leiden wiederholt dieses Amt von sich 170, 36; 194, 34, was gerade ein Zeugnis dafür ist, dass man ihn als Dichter doch für den natürlichen Ratgeber in Liebesangelegenheiten hielt. Der höfische Dichter ist der Kenner dessen, was sich schickt: Hartmann MF. 206, 19 *swes vröide an guoten wîben stât, der sol in sprechen wol und wesen undertân. daz ist mîn site und ist mîn rât.* Aus der gleichen Auffassung fliesst Walthers 86, 15 *frowe, daz wil ich iuch lêren, wie ein wîp der werlte leben sol.* Und eine förmliche Anweisung zur Minne enthält das unter Walthers Namen überlieferte Lied Lchm. 91, 17 (vgl. besonders 92, 3). Ja, war einmal der Schwerpunkt der dichterischen Belehrung aus dem sittlichen Gebiet fortgerückt, so war es nur ein Schritt, und der Dichter ward zum Lehrer und Ratgeber für ganz niedrige Dinge, für das blosse Vergnügen. Neidhart rät, lustig und geschmückt den Sommer zu empfangen 14, 9; 16, 39; 25, 36, aber er „lehrt" auch geradezu *geile sprünge* 21, 26; 23, 24 und wie man im Winter in der Stube zum Tanze Platz schaffen soll 40, 13.

Aus dem Gesagten ist klar genug, wie der Dichter zu Walthers Zeit stets an den Hörer denkt, der epische auch schon an den Leser, der aber seinerseits doch wieder Vorleser ist. Nirgends isolirt sich die Individualität des Dichters, nirgends trennt sie sich von dem Publikum. Man darf sich hierin nicht irre machen lassen durch die im Minnesang häufig begegnende Gegenüberstellung der Liebesnot des Dichters und der Freude der Uebrigen, seines eigenen unglücklichen Geschicks oder gar seiner eigenen Anlage und dem Zustande und den Neigungen der Gesellschaft: dieser Zug ist durchaus conventionell und entspricht, wie man deutlich in jedem einzelnen Falle sieht, nicht der Wahrheit (vergl. unten). Mit Rücksicht auf den Beifall und den Geschmack der Hörer ist Alles gedichtet. Man beachte z. B. Walth. 72, 33: *guote liute* haben ihn zum Singen gebracht; nicht seinen Empfindungen will er befreienden Ausdruck geben; ihm ist eigentlich gar nicht so zu Mut, dass er singen wollte, aber der Aufforderung zur Unterhaltung kommt er nach. Und das tut Walther, nicht etwa irgend ein Reimschmied, der nichts

Eigenes in sich hat. — Ein moderner Lyriker würde niemals wagen, der Dame seines Herzens gegenüber sich zu rühmen, dass sie durch seine Lieder im Munde des Publikums, also weithin bekannt gemacht sei, um sie etwa dadurch zur Nachgiebigkeit zu stimmen. Und doch ist das den Minnesängern eine ganz geläufige Wendung. Oder man denke sich einmal in einem Heineschen Liede die Anrufung der Freunde und Verwandten zur Mitklage wegen seines Liebesleidens, um so die Geliebte zu erweichen, wie in der obigen Stelle Walthers 72, 36 (vgl. E. Schmidt a. a. O. S. 82), oder auch zum Wünschen, z. B. Wachsmut v. Mülnhausen Ld. 52, 28 *helfent alle wünschen des daz ir küssen werde mir: sô wünsche ich aber eteswes;* MSH. II, 65 b *ein umbevanc mit armen blanc, des wünscht dem der den reien sanc;* 67 b *swem ie trôst von guoten wîben, ald ie herzeleit geschach, der sol dur sîn êre wünschen, daz si noch verkêre dur ir tugent mîn ungemach.* Oder der Dichter sucht die Geliebte dadurch zu erbitten, dass er ihr nahe legt, wie die Hörer durch ihre Abneigung zu leiden haben: Morung. 137, 34—37; 138, 3, vgl. Reinm. 177, 28—31; Walth. 73, 5 ff. Da betrachtet der Dichter dann die Zuhörer gleichsam als seine Verwandten, seine Freunde (s. Hildebrand German. 10, 142).

Dieser Zusammenhang zwischen Dichter und Publikum besteht in der guten Zeit der mittelhochdeutschen Literatur wol immer.[8]) Erst als sie zu sinken beginnt, das Nachmeistertum die alten Meister zu übertreffen strebt, sich auch wol einbildet, sie übertroffen zu haben, kommt man darauf, die Dichtkunst als etwas ganz Besonderes, vom übrigen menschlichen Leben Losgelöstes, ihm wol gar Entgegengesetztes zu betrachten und über ihr Wesen nach zu sinnen. Diese Richtung hat ihre Spitze erreicht einmal im späteren Meistergesang der in Städten sesshaften Handwerker, also im 16. Jahrhundert, wo am Werktag gearbeitet, am Feiertag gedichtet und das Wesen der Poesie im Wissen, in der Dunkelheit, in der Abwendung vom natürlich Einfachen gesucht wurde, also der Gegensatz zwischen dem Wirklichen des Alltagslebens und dem Erfundenen der Poesie der denkbar schärfste ist; dann aber in der mit

8) So finde ich denn auch den schwächlichen Gedanken, der später in unserer Lyrik, seitdem die antike Poesie nachgeahmt wurde, widerwärtig oft ausgesprochen ist, von der Unsterblichkeit des Dichters durch das Fortleben seiner Lieder, im deutschen Minnesang gar nicht, ohne allerdings dafür stehen zu können, dass ich nichts übersehen habe. Was Neifen 4, 3 sagt *wê wes ich danne gedœhte mit sange, daz ez erben müeste an mînes kindes kint,* enthält den Gedanken nur scheinbar, in Wirklichkeit ist vielmehr die Unsterblichkeit der Frau gemeint, die sie nach des Dichters Meinung durch seine Lieder erlangen werde, wenn sie ihm hold sei. Auch die Worte Suchensinns (Colm. Meisterl. Bartsch S. 574, 51), eines fahrenden Meistersängers, *'wann Suochensin begraben lit, solt ir* (die Frauen) *an in gedenken'*, bewahren das alte Verhältnis noch immer: die Frauen sollen nach seinem Tode sich seiner erinnern, da er sie so gepriesen, als eines lieben Freundes, nicht etwa wegen seiner dichterischen Grösse. — Ich möchte es immerhin für möglich halten, dass Morungen bei der eigentümlichen Stelle von seiner Grabschrift (M. F. 129, 36 ff.), die Haupt mit Ovids Metam. 9, 563 vergleicht, wirklich von einem antiken Dichter beeinflusst ist. Freilich bezieht er sich nicht auf literarischen Nachruhm, sondern die Fortdauer des Gedächtnisses an seine Leiden.

Klopstock beginnenden Geniezeit, wo das Genie aus sich heraus eine neue Welt, eine neue Literatur gebären will, also der Gegensatz zwischen dem Einzel-Ich des Dichters und der übrigen Welt bis zum Widersinn gesteigert ist. Die erstere Entwicklung, die ja in dem Begriff der poetischen Nebenstunden bis ins 18. Jahrhundert hineinlebte, wurde bekämpft und besiegt von der zweiten, und mitten inne in dieser stehen wir wol auch heute noch, trotzdem Goethe und Schiller über sie hinauskamen: aber beiden gemeinsam ist, was sich bald als Irrtum erweisen muss, dass sie die Poesie ausserhalb des Lebens suchen, das Schöne vom Wahren trennen. Merkwürdig ist mir stets und lehrreich für die Frage nach dem Alter dieser Bewegung — der zweiten nämlich — erschienen eine Stelle aus Konrads von Würzburg Sprüchen und eine aus seinem Trojanischen Krieg: *elliu kunst gelêret mac werden schône mit vernunst, wan daz nieman gelernen kan red und gedœne singen; diu beide müezent von in selben wahsen unde entspringen: ûz dem herzen klingen muoz ir begin von gotes gunst* (Bartsch 32, 303 ff. S. 399) und *ze lône und z' einer hôhen gebe mir selben üebe ich mîne kunst .... ob nieman lepte mêr, denn ich, doch seite ich unde sünge ..... ich tœte alsam diu nahtegal diu mit ir sanges dône ir selben dicke schône die langen stunde kürzet.* Dazu stelle ich noch Partonop. u. Meliur 122 *in holze und in geriuten diu nahtegale singet, ir sanc vil ofte erklinget, dâ niemen hœret sînen klanc;* daran solle ein *künste rîcher man* sich ein Beispiel nehmen, und wenn auch Niemand auf sein Dichten achte, *im selben doch dâ mite fröud und kurzewîle guot* erregen *durch sînen frîen hübeschen muot.*

Damals war mit dem Dichterbegriff bereits eine wichtige Wandlung vor sich gegangen. Dem alten Gedanken, dass der Dichter als der in menschlichen und göttlichen Dingen Erfahrene auf Hochachtung Anspruch habe, dass er als Kämpfer für Sittlichkeit und Recht unter Umständen heilig und unverletzlich gehalten werden müsse, ist nun der Sinn untergelegt, dass er durch die Gabe der Dichtkunst an und für sich von den gewöhnlichen Menschen sich unterscheide, dass er als ein mit göttlichem Geschenk Ausgerüsteter ihrer womöglich gar nicht bedürfe. Ich kenne eine Anzahl von Aeusserungen aus dieser Zeit und zwar aus der uns hier angehenden lyrisch-didaktischen Dichtung, die das klar machen.

Der Fahrende Rûmzlant aus Sachsen sagt MSH. III, 62 a *alle kunst ist guot in sich, ze guote hât si got erdâht. swer niht guoter kunst enkan, der lâze sie unverderbet.* Er hat sich insofern noch die alte Anschauung bewahrt, als nur der, welcher *wol tuot mit kunst* wirklich sich adelt, aber der Begriff der Kunst im heutigen Sinne des Worts ist bei ihm schon da. Ein andermal MSH. III, 64 a *mich treit diu gotes helfe und ouch mîn sin.* Ebenso rühmt von sich der Meissner MSH. III, 103 b *die kunst die mir got gap.* Noch weiter geht in der angedeuteten Richtung Sonnenburg (MSH. III, 71 a), *kunst hât got selbe wert. diu kunst ist heilic, dâ von muoz si gote sîn undertân; diu kunst diu nimt durch got umb êre guot von manigem werden man; undiete got niht künste gan. diu rehte kunst ist gotes*

bote, ... gebet durch got, durch kunst. Bemerkenswert ist hier namentlich der scharfe Gegensatz zwischen *rehter kunst,* der wahren Kunst, und der scheinbaren der *undiete,* des Pöbels. Sonnenburg fühlt sich nämlich sehr hoch über den gewöhnlichen Gehrenden. Deshalb sucht er auch, dass er selbst Gut um Ehre d. h. für Loblieder nimmt, zu verhüllen mit der Ausflucht, es geschehe *'durch got'.* Ebenso der fahrende Meister Kelin MSH. III, 22 a *ich nim der edelen guot durch got.* In einem Liede der Colmarer Meistersängerhandschrift im vergessenen Ton Frauenlobs, vielleicht von ihm selbst herrührend, heisst's (Bartsch S. 306): *kunst alle dinc durchgriffen hât .... die rehten kunst die hât got selbe in sîner huot: diu valsche kunst ist ungesunt* und (S. 307) *got hât mit kunst den himel wol gezieret ... got hât mit kunst gemachet siben planêten, sunn unde mân, der engel schar ..... loup unde gras.* Das ist denn ein ganz philosophischer Gedanke, der geradezu überraschend wirkt, dass das Schaffen des Künstlers ähnlich sei dem Schaffen Gottes[9]), dass der Dichter nur das von Gott Geschaffene gleichsam nachzuschaffen habe.[10]) Das gehörte bekanntlich auch zu den Glaubensartikeln Klopstocks und der Originalgenies, nicht am wenigsten Goethes.

Eine derartige Auffassung lag nicht im Bewusstsein der Zeit Walthers: da war der Dichter noch immer der Zeitvertreiber, der die Festlichkeiten zwar, aber auch das Leben durch seine Kunst verschönte; sie galt noch nicht als etwas an und für sich Berechtigtes, Notwendiges, sondern als eine schöne Naturgabe, dazu bestimmt, das Leben des Menschen zu schmücken; *der mit werder kunst den liuten kürzet langez jâr* (Lachmann z. Walth. 38, 19), das ist seine Aufgabe, seine Tätigkeit.

Nur von diesem Standpunkte aus, scheint mir, versteht man die deutsche Minnepoesie, nur von ihm aus versteht man Walther.

Während seines langen Wanderlebens singt er bald auf der Ritterburg oder am Fürstenhof, im Kreise einer vornehmen geschmückten Gesellschaft, bald auf dem Markt, an der Landstrasse, auf dem Anger an der Heide, behandelt die öffentlichen Angelegenheiten von Staat und Kirche, meist im Dienst einer bestimmten Partei, aber auch seine persönlichsten, gibt Antwort auf die wichtigsten Fragen des sittlichen Lebens, aber begleitet auch den Reigen der Mädchen und Männer mit lustigem Sange (19, 37 *wol ûf swer tanzen welle nâch der gîgen): iemer als ez danne stât alsô sol man danne singen* (48, 16) — damit ist Alles gesagt, das ist ein Glück für sein Talent, die Tragik seines Lebens.

Man darf also bei der Charakteristik der beiden Gruppen, in die Walthers Lieder deutlich sich sondern, der rein höfischen und der volks-

9) Gott den Schöpfer, z. B. der Geliebten, als einen trefflichen Künstler, Maler oder Bildhauer, zu preisen, war eine viel ältere Vorstellung, die aber einen durchaus naiven Sinn und mit der oben erwähnten nichts gemein hat.

10) Andere betonen mehr die musikalische Seite ihrer Dichtungen und vergleichen ihren Gesang mit dem der Engel um Gott: so der Meissner MSH. III, 99 b (X, 1); so in einer späten unter Boppes Namen überlieferten Strophe MSH. III, 407 b (12); vgl. Harder Colm. Meisterl. Bartsch S. 594, 2 ff.

mässigen, nicht, wie bisher ausnahmslos geschehen ist, allein den Dichter und seine Stellung zu seinen Stoffen ins Auge fassen, sondern man muss ebenso sehr, ja noch mehr, den Kreis der Hörer, für den sie bestimmt waren, betrachten. Denn jede poetische Richtung erhält ihre Bedeutung durch die Wirkung auf ein bestimmtes Publikum, und diese ist notwendig bedingt durch einen inneren Zustand der Vorbereitung, der Empfänglichkeit eben dieses Publikums. Das gilt für alle Zeiten, und man muss sich daher gewöhnen, an die Stelle der ästhetischen oder biographischen oder literarhistorischen Auffassung der Poesie diejenige zu setzen, welche jedes dichterische Erzeugnis ansieht als Summe von dem, was eine im Publikum vorhandene Spannung löst, eine wenn auch unbewusste Bedürftigkeit aufhebt, und dem, was aus der eigentümlichen Beschaffenheit des dichtenden Individuums entspringt.

DRITTES KAPITEL.

Reinmar und seine Vorgänger.

Bevor untersucht werden kann, welchen Einfluss Reinmar auf Walthers höfische Lyrik gehabt hat, ist es nach dem am Ende des vorigen Kapitels Gesagten nötig, von der Entwicklung des Minnesangs bis zu Reinmar eine deutliche Vorstellung zu gewinnen und vor allen Dingen die eigentlich treibenden Kräfte dieser Entwicklung zu erkennen.

Welche inneren Zustände, welche Probleme waren es, die die Minnesänger vor Reinmar beschäftigten, für die sie in ihren Liedern Lösung und Läuterung suchten, und welches waren die Gesinnungen und Ansprüche der höfischen Gesellschaft, für die sie dichteten?

Eine Charakteristik der Persönlichkeiten der Dichter soll zu vorderst stehen. Für die ältesten, die Burggrafen von Regensburg und Rietenburg, Meinloh v. Sevelingen, Dietmar v. Eist ist sie schon von Scherer in seinen deutschen Studien trefflich gegeben, also hier nicht zu wiederholen.

Ich beginne mit Veldeke. In ihm begegnen sich zwei Geschmacksrichtungen. Auf der einen Seite steht er durchaus noch auf dem Boden der volkstümlichen Tradition. Dem Naturgefühl gestattet er einen weiten Raum, und in den Eingängen seiner Lieder, in der Freude über die Ankunft des Frühlings oder der Klage über den nahenden Herbst, lebt eine reine und ungesuchte Empfindung. Den Versen MF. 66, 5 liegt nach J. Grimm Mythol.[4] 527 eine mythische Vorstellung zu Grunde; 59, 9 ist wol eine freie Benutzung der offenbar weit verbreiteten[11]) volkstümlichen Verse, mit denen des Minnesangs Frühling eröffnet ist (3, 1). —

11) Moriz v. Craon V. 592 *'dû bist mîn unde ich dîn' sprach diu grœvinne.* — Tannhauser Ld. 47, 55 *ich bin dîn, du bist mîn: der strît der müeze iemer sîn.*

Dem entspricht auch manche Eigentümlichkeit seines Stils. Er liebt sprichwörtlichen oder formelhaften Ausdruck: 58, 24 *sô gewunne ich liep nâch leide;* vgl. 68, 8; 62, 21 *die niuwez zin nement für altez golt;* 64, 5 *die huote betriegen sam der hase tuot den wint;* 64, 9 *mînes anen tohter kint* (für sich selbst); 65, 8 *der springet in dem snê* (vgl. HAUPTS Anm.); 65, 11 *si suochen biren ûf den buochen;* 63, 27 *des fürhte ich si als daz kint die ruote;* 65, 18 *ie lanc sô mê* (vgl. HAUPTS Anm.); 65, 23 *manic man der treit die ruote dâ er sich selben mite slêt.* Er liebt Hyperbeln, um das Ungewöhnliche seiner Empfindung zu bezeichnen: in der Figur der Comparation 67, 3 *ich lebet ê mit ungemache siben jâr ê ich iht sprâche wider ir willen einec wort,* oder in conditionaler Wendung 63, 30 *solt ich ze Rôme tragen krône, ich gesaztes ûf ir hobet*[12]). Seine Abneigung macht sich in derben Ausdrücken Luft und er scheut da noch nicht vor später unziemlich gefundenen Worten zurück: 58, 11. 12; 61, 12. 13. Auch seine bildlichen Wendungen sind glücklich und anschaulich: aus dem Rechtsleben, speziell den Lehnsgebräuchen, stammt 58, 16 *unde valde im mîne hende* s. RA. S. 139, aus dem Strafrecht 63, 17 *buoze âne tôt,* (der Dichter will sich von der ihm von der Geliebten drohenden Tötung, d. h. ihrer Hartherzigkeit, die er als Strafe für begangene Uebel auffasst, durch Busse befreien) s. RA. 646 ff. Aus dem Spiel rührt her 58, 9 *dat hê sîn spil ze unreht ersiet, daz hezt bricht êr het gewinne;* an Nachahmung der provenzalischen Poesie (vgl. HAUPT z. MF. 80, 9 ff. und GOTTSCHAU 'Ueber Heinrich von Morungen' Beitr. 7, 396) möchte ich hier nicht denken, denn auch Gutenb. 75, 28; Reinm. 187, 19; 192, 28; 201, 29 nennen die Liebe ein Spiel. — Hübsch ist der Ausdruck 58, 21 *der sunnen gan ich dir: sô schîne mir der mâne,* womit weder Fenis 84, 8 noch Morung. 124, 35 verglichen werden kann. — Auf romanische Vorbilder geht der Vergleich mit dem im Tode singenden Schwan zurück 66, 13. Und das führt auf die zweite, weniger erfreuliche Seite von Veldekes dichterischem Charakter, auf die Art, wie die fremde, höfische Convenienz und Dichtung auf ihn gewirkt hat. Sie ist von ihm nicht so innerlich erfasst, dass sie auch wirklich sein Eigentum geworden wäre. Da, wo er höfische Lebensanschauung ausspricht, merkt man eine erkältende Absichtlichkeit. Das Programm des höfischen Benehmens, das er aufstellt, hat etwas nüchtern Ausgerechnetes, vgl. die Gedichte 61, 33; 64, 34; es ist nicht aus innerer Begeisterung, aus wirklicher Hingabe an ein Ideal entstanden. 57, 10 ff. ist eine recht breit geratene Erörterung der Begriffe *tump* und *dorpelîch, blîschaft* und *hovesch,* ohne irgend über die conventionellsten Redensarten hinauszukommen. Die *blîschaft* ist ihm Stichwort für das der Sitte angemessene Benehmen, das er immer wieder ausgibt: 56, 12; 57, 17; 60, 6. 9. 20. 28; 61, 14, 17; 62, 33; 66, 2; 68, 11. — Das Gesetz, dass der Name

12) Der Gedanke kehrt in ähnlichen Wendungen oft wieder (vgl. HAUPT z. MF. 4, 17), aber er ist hier doch eigenartig gefasst und mir so nur noch Marner Strauch IV, V. 21 begegnet.

der Geliebten nicht genannt werden dürfe, ist schon in unanfechtbarer Geltung, und die neugierigen Frager werden (58, 17) abgewiesen. Er selbst ist sich bewusst, die höfische Schicklichkeit stets zu bewahren und tadelt wiederholt *die bœsen site* 61, 7. 21; *die lôsheit* 61, 5, das Schelten gegen die Frauen 61, 26 und Abkehr vom Minnedienst — aber all das ist nur schattenhaft allgemein ausgesprochen, nirgends erhebt er sich zu wahrhaft lebensvoller Darstellung einzelner wirklicher Erscheinungen. So liebt er denn auch Sentenzen: 60, 13 ff. 29 ff.; 61, 33 ff.; 65, 21 ff.; 66, 24; 67, 33. Sein Humor (64, 10—16) ist trocken; ansprechender ist der schalkhafte Schluss 63, 18, Gott habe es doch nie einem Manne geboten, dass er gerne sterben solle. Von Fremdwörtern braucht er 57, 5 *in der kartâten*, 62, 16 *âmîs*, letzteres kommt sonst im Minnesang des 12. Jahrhunderts nicht vor. — Die Einstrophigkeit ist überwiegend; die Strophenformen zeigen ausgeprägten romanischen Einfluss (s. GOTTSCHAU a. a. O. 425).

Ein solcher Dichter, wie Veldeke, der mit so wenig Eigenart und Schwung die neuen Lebensformen zum Ausdruck zu bringen wusste, konnte unmöglich von bedeutendem Einfluss auf seine Zeitgenossen sein. Und so steht denn Veldeke in der Tat ganz abseits von dem festen Zusammenhang, der alle folgenden Dichter mit einander eng verbindet. Nur in Einzelheiten ist er Vorbild gewesen, so in dem Spiel mit dem Worte *minne* (61, 33 ff.; 64, 34 ff.), das Rugge 100, 34 nachahmte, ausserdem für die Reinheit des Reims.

Etwa gleichzeitig mit Veldeke und wol sicher schon in den siebziger Jahren des Jahrhunderts dichtete Friedrich von Hausen, zuerst 1171 nachweisbar, der als der eigentliche Begründer des höfischen Minnesangs in deutscher Sprache zu gelten hat (vgl. MÜLLENHOFF Zs. 14, 133 ff., LEHFELD Beitr. 2, 345 ff.). Hausen ist durchaus ein bedeutend beanlagter Dichter: er hat menschliches Leben beobachtet und warm erfasst, und so ist denn der Ausdruck, den er dafür findet, meist lebendig und anschaulich. Die Geliebte charakterisirt er nicht bloss durch einfach beschreibende Beiwörter, wie die ältesten Minnesänger, sondern indem er entweder die Entstehung ihrer unbegreiflichen Schönheit dadurch zu erklären sucht, dass er Gott selbst als ihren Werkmeister ansieht 44, 22, oder indem er die Wirkung ausmalt, die ein Kuss auf ihren roten Mund selbst auf den Kaiser ausüben müsste 49, 17. Oder wir erfahren von der Schönheit der Geliebten ganz nebenbei aus der Bemerkung, seine Augen hätten sich selbst geschadet, dass sie so trefflich gewählt hätten 43, 17. Derartige Charakteristik aber, die nicht das Bild der Schönheit abmalt, sondern sich stückweise ergibt aus der Art, wie der Liebende, der von der Geliebten innerlich erfüllt ist, überall die Wirkung ihrer Schönheit spürt, ist echt dichterisch. Hausen hat trotz seiner Neigung, Gefühle und Gedanken blosszulegen und abzuwägen, die Fähigkeit, ausgeprägte Situationen hinzustellen, zu individualisiren. Wie hübsch ist nicht 45, 1 ff.: die Trennung von der Geliebten geschildert und als natürliche Unterlage der Empfindungen benutzt! Sehnsucht nach der Entfernten, Ausmalung des Glücks der Vereinigung, Erkenntnis, dass viele

seiner früheren Liebesleiden eingebildet waren, da sein wahres Unglück erst seit der Trennung begonnen — wie einfach und angemessen, wie anmutig ist das Alles ausgedrückt! Wir sehen ihn vor uns, wie er sich *über die berge* (45, 18) hin sehnt nach der Heimat *umb den Rîn*, wo die Liebste wohnt. Das ist eine unerschöpflich poetische Situation, sie hat im zwölften Jahrhundert ebenso gefallen, wie etwa heute im neunzehnten in den Liedern des Trompeters von Säckingen aus Wälschland. Auch Hausen hat dies Thema ausklingen lassen: 48, 3 bringt es wieder und ist wol als Gruss aus der Ferne wirklich in die Heimat gesendet worden (48, 19 *dar zuo send ich in disiu liet*). Wie reizend ist der Einfall, dass er sich, getrennt von ihr, damit die Reise kürze, dass er darüber nachdenkt, was er wol, wäre er ihr nahe, sagen würde (51, 33)! Wie allerliebst ist das kleine einstrophige Liedchen von seinem Traumgesicht und wie einfach-innig der Schluss 48, 30 *daz tuont mir dougen mîn: der wolte ich âne sîn!* — Wie der Zwang der Gesellschaft auf die Herzen der Liebenden wirkt, weiss er in einem zweistrophigen Wechsel knapp und mit kräftiger Zeichnung darzustellen 48, 32; er ist kein Freund langer Worte. Er ist nicht gerade reich an Bildern, aber er versteht es, eine einmal erweckte bildliche Vorstellung festzuhalten und anschaulich durchzuführen: 47, 9 ff. Das Doppelleben von Leib und Herz, das später so oft die Minnesänger beschäftigt, liegt zu Grunde; *der lîp* (die ganze Person, der Sinn) will mit den Heiden kämpfen, aber das Herz will zurück bleiben in der Heimat wegen der Liebe zur Herrin, unwillig bittet der Dichter Gott, er möge dem eigensinnigen Herzen denn seinen Willen tun und es an die Stelle senden, wo man es wol empfängt, aber schalkhaft setzt er hinzu: *owê wie sol ez armen dir ergân! wie torstest eine an solche nôt ernenden? wer sol dir dîne sorge helfen enden mit solhen triuwen als ich hân getân?* (47, 29). Ein anderes Mal nennt er das Herz *ir ingesinde* 50, 15, es ist *alsô gebunden daz siz niht scheiden lât* 52, 14. Ueberhaupt zeigt sich seine Abwendung vom Volksmässigen, worin er ja mit Reinmar übereinstimmt, mehr in der Wahl der Stoffe, also in seiner gänzlichen Enthaltung von Naturschilderung, als im bildlichen Ausdruck, als in der Sprache. Diese entbehrt concreter, ja derber Wendungen nicht: 48, 1 *ich wær ein gouch, ob ich ir tumpheit hœte für guot;* 49, 2 *der die helle brach der füege in wê unt ach;* 49, 8 *si möhten ê den Rîn gekêren in den Pfât;* 49, 17; 53, 14 *diu mich dâ bliuwet vil sêre âne ruoten;* vgl. auch 46, 4 *ich den liuten guoten morgen bôt engegen der naht.* — Sollte man Hausens dichterischen Charakter zusammenfassend bezeichnen, so möchte ich ihn einen ausgeprägt männlichfesten, wenn auch zu sinnendem Nachdenken geneigten nennen. Dieser männliche Zug, der ihm trotz des auch bei ihm schon vorherrschenden Klagens eignet, zeigt sich in der Stellung zu seiner Geliebten. Er trägt seine Liebe als ein Joch, das er nicht abzuschütteln vermag, mit einer Art resignirten Trotzes: 53, 10 *deich in der werlt bezzer wîp iender funde, seht dêst mîn wân, dâ für sô wil ichz hân;* als eine Schickung Gottes oder der Vorsehung erscheint sie ihm 43, 15; 51, 17. Seine

Liebesleiden betrachtet er als die gerechte Strafe für sein Herz, das töricht sei: 49, 13 ff. Als er von ihr getrennt ist, freut er sich mit trotzigem Trost darüber, dass man ihn wenigstens nicht verhindern könne, in Gedanken nach Herzenslust bei ihr zu sein: 52, 32. Eine solche Natur fühlt sich durch Anfeindungen der *merkære* und der *huote* nicht gedrückt, er wünscht vielmehr durch glückliche Liebe den allgemeinen *nît* zu erregen 43, 36 ff.; 44, 8 ff. Deshalb glauben wir es ihm, wenn er 42, 15 versichert *durch elliu wîp wænde ich niemer sîn bekomen in solhe kumberlîche nôt.* Er verliert sein Selbstvertrauen, seine feste Männlichkeit nicht durch den Minnedienst: wie kategorisch stellt er die Bedingung, unter welcher er in seinen Liebeskummer sich fügen wolle: 50, 3 *den kumber den ich von ir lîde den wil ich vil gerne hân, zediu daz ich mit ir belîbe und al mîn wille süle ergân.* Als ihm das nicht zu Teil wird, droht er heftig der Minne, „ihr krummes Auge" ihr auszustechen 53, 25. Ja wir haben ein Lied von ihm, das den völligen Bruch mit der Geliebten meldet 47, 33. — Seine Stellung zur Welt ist kampflustig; Verwünschungen gegen seine Gegner scheut er nicht: 49, 2. — Mit ganz einzig liebenswürdigem Humor weiss er seine Liebe vor Gott zu entschuldigen: 46, 14 *ich bin ir holt: swenn ich vor gote getar, so gedenke ich ir. daz ruoch ouch er vergeben mir: wan ob ich des sünde süle hân, zwiu schuof er si sô rehte wol getân?* Und nach der andern Seite gewendet erscheint der Gedanke als Dank gegen den Schöpfer, der den Sinn verliehen, die Geliebte lieben zu können: 50, 19; 51, 16. Weltschmerz ist Hausen fremd; er verzweifelt nicht, sondern weiss sich in seinem Liebesleid zu trösten (50, 23. 27), aber trotzdem leidet er bereits an der Neigung, seine Empfindungen mikroskopisch zu untersuchen; er gefällt sich, was ihn bewegt, bis ins Kleine auszukramen und zur Schau zu stellen. Daher vielfach überladene Perioden, zahlreiche Antithesen, die weniger aus Spitzfindigkeit, als aus der Lust, Widersprechendes neben einander zu stellen, hervorgehen (s. unten).

Eng an Hausen schliessen sich drei Dichter an: Ulrich von Gutenburg, ein Pfälzer, der 1170 nachweisbar ist (Martin Zs. 23, 440), Bernger von Horheim, der zu einem von Kaiser Heinrich VI. im Jahre 1190 nach Italien entsendeten Heere aufgeboten war (z. MF. 114, 22) und Bligger von Steinach, der von 1165 bis 1209 in Urkunden erscheint, 1194 in Italien war mit Heinrich VI. und wol noch vor 1190 dichtete (vgl. Bartsch Ld.[2] Einl. p. XXXVII). Die beiden zuletzt Genannten haben wahrscheinlich sogar persönliche Beziehungen zu Hausen gehabt, da sie in denselben Kreisen erscheinen, denen auch er nahe stand.

Gutenburg zeigt mehrfach directe Abhängigkeit von Hausen. 75, 6 hat schon Haupt mit Haus. 49, 8 verglichen, ebenso 76, 17 mit Haus. 46, 4; 74, 9 *swar ich des landes iender kome*, 75, 14 *swar ich var, . . . swenn ich getar,* 76, 16 *swar ich var* geht zurück auf Haus. 46, 13 *swar ich iemer var. ich bin ir holt: swenn ich vor gote getar, so . . .;* 52, 31 *swar ich landes kêre.* 78, 8 *ich bin leider sêre wunt âne wâfen* und 78, 22 *ir schœniu ougen daz*

wären die ruote dâ mite si mich von êrste betwanc erinnern an Haus. 53, 14 *diu mich dâ bliuwet vil sêre âne ruoten,* und ich stehe nicht an, Entlehnung anzunehmen, obwol der Ausdruck volkstümlich ist, vgl. MSD. 49, 3, 4 und Anm., Eilhart Tristr. 3082. Ortnit I, 540, 2, Der v. Sahsendorf MSH. I, 300 a *sunder wâfen bin ich sêre wunt.* — Gutenb. 74, 19—22 enthält denselben Gedanken wie Haus. 45, 10; 52, 25. — Gutenburg ist nicht ohne formales Talent, aber seine Dichtung hat etwas Gezwungenes. Wie er auf die Strophenform und Melodie des Leichs, der trotz der grossen Mannigfaltigkeit seiner Reime völlig rein gereimt ist, mit gewisser Befriedigung Gewicht legt (77, 26 *in disen ûz erkornen dôn*), so fühlt man auch, wie er bemüht ist, seine Empfindungen neu und wortreich auszudrücken. Er beherrscht die Rede vollauf, da ist kein Zweifel, aber er spielt mit den Darstellungsmitteln, er freut sich, sie möglichst gehäuft anzuwenden. Dadurch erhält man bei ihm schon den Eindruck, was im späteren Minnesang öfter vorkommt, dass die Schilderung der Liebesgefühle allein an und für sich, der mannigfache Wechsel der Liebesbeteurungen, nicht der wirkliche Besitz der Geliebten sein Ziel ist. — Sein Leich ist eine förmliche Sammlung von Liebesversicherungen. Auffallend sind besonders die zahlreichen Bilder aus dem Pflanzenleben und der Natur überhaupt: 69, 12 *si ist mîn summerwünne,* 69, 13 *si sæjet bluomen unde klê in mînes herzen anger;* 69, 19 *der schîn der von ir ougen gât, der tuot mich schône blüejen, alsam der heize sunne tuot die boume in dem touwe;* 69, 25 *ir schœner gruoz, ir milter segen, . . . daz tuot mir einen meien regen reht an daz herze sîgen;* 72, 3 *die fürhte ich als den donerslac;* 74, 11 *dêswâr dâ wahset an ir frome.* Andere vom Hergebrachten abweichende Bilder sind 70, 19 *nu wol hin . . . und stîc ûf, daz herze mîn;* 71, 31 *ich hupfe ir ûf der verte nâch, mich leit ir süezen ougen schâch, swar si wil.* An die von Hausen verbreitete Vorstellung, dass die Minne oder die Geliebte den Liebenden bezwungen habe (42, 8; 52, 38), anknüpfend, fasst er sein Verhältnis zur Herrin als wirkliche Niederlage nach vorherigem Kampf auf: 72, 37 *nieman darf es wunder nemen daz si mich hât gebunden . ichn mac ir kreften niht gestemen: sist obe, sô bin ich unden.* Dem Charakter Gutehburgs angemessen ist die Häufung von Namen berühmter Personen, die auch das Leid der Liebe erfahren haben; er zeigt hier mit Stolz seine literarische Bildung: 73, 5; 74, 23; 77, 12; Gelehrsamkeit bringt er 74, 39 und 76, 24 an. Ihm verkündigt auch nicht der Vogelsang überhaupt oder die Stimme der Nachtigall die Ankunft des Sommers, sondern gewählter ein *merlikîn* 77, 36. Die durch die künstliche Form verursachte Reimnot führt die nicht gerade angenehm wirkende Wiederholung der Phrase *swie ez mir ergât* herbei: 74, 38; 75, 9; 76, 9; 77, 28; 78, 34, nur im Reim, vgl. Haus. 48, 9; 49, 11; Fenis 81, 10. — Aus Gutenb. 78, 21 ergibt sich, dass uns von seinen Liedern nur ein kleiner Theil erhalten ist.

Bernger von Horheim ist ebenfalls sichtlich von Hausen beeinflusst. 112, 5 *daz habent diu ougen mîn getân* ist ein Lieblingsgedanke Hausens: 47, 15; 48, 30, vgl. auch 43, 17. Auch Morungen

137, 15 *frouwe daz hânt mir getân mîn ougen* ist wol eine Reminiscenz daran. Die Anrede an das Herz, das an seiner Not schuld sei, 112, 26 mag auf Haus. 47, 22. 25 ff. zurückgehen. 114, 30 *swar ich landes kêre* = Haus. 52, 31. Dass er sich in seiner Minne nicht mässigen könne und daher leide 112, 7 (*dâ mich diu minne alrêrste vie der ich deheine mâze hân*) klagt auch Hausen 43, 19 *wær sie mir in der mâze liep, sô wurd es umb daz scheiden rât,* aber ich möchte daraus auf keinen Zusammenhang schliessen, denn der Gedanke ergab sich für leidenschaftlich Liebende von selbst, wie er denn auch bei Fenis 81, 8; Rugge 101, 23 und vertieft bei Walther wiederkehrt. Ueberhaupt muss man stets im Auge behalten, was leider bei vielen der neueren Arbeiten über die Minnesänger ganz übersehen ist, dass Uebereinstimmungen des Gedankens sich oft aus Gleichheit der Situation oder der Stimmung erklären lassen und noch nicht berechtigen, Entlehnung anzunehmen: Hausen wie Horheim müssen sich von der Geliebten, als sie nach Italien ziehen, trennen, Beide befehlen sie dem Schutze Gottes, Haus. 48, 10 ff.; Horh. 114, 28, und Beide senden aus der Fremde ihre Lieder als Gruss zur Heimat Haus. 51, 28; 48, 19 und Horh. 113, 35. Entlehnung von Hausen ist dagegen wol sicher für 114, 33 *als ich ê was dô mîch ir ougen schîn brâhte alse verre ûz dem sinne mîn. dô was mir wê unde nu michels mêre.* Dieser eigentümliche Gedanke, dass er, als er bei ihr war, schon sich unglücklich fühlte, nun aber, da er ihr fern ist, erst recht leide, begegnet bei Haus. 45, 10 *ich wânde ir ê vil verre sîn dâ ich nu vil nâhe wære* und besonders ähnlich 52, 25 *mir was dâheime wê, und hie wol drîstunt mê.* Hausen zuerst wünscht den Hass der Hüter 44, 10 *het ich von schulden verdienet den haz,* daran lehnt sich offenbar an Horh. 113, 18 *ich hân verdienet ir nît und ir haz.* Wie bei Hausen, so findet sich auch bei Horheim kein Naturgefühl. Einem französischen Liede entlehnt ist die Strophenform von 112, 1, übrigens nur durch Hinzufügung eines Verses am Schlusse von Hausen 53, 31 verschieden. Ueber das Formale sonst vgl. Gottschau a. a. O. S. 418 ff.

Aber Horheims Poesie ist gleichwol nicht ohne Originalität: das Lied 113, 1 versucht das Schwankende, Widersprechende der Empfindungen des Liebenden zu schildern, indem jede Strophe in überschwänglichen Ausdrücken zunächst seine glückliche, freudige Stimmung ausmalt, worauf dann ein entschiedener Widerruf folgt. Es ist ein Lügenlied, aber ohne Volkstümlichkeit und auf das eigene Seelenleben angewendet, wie natürlich nie bei den Fahrenden. Einfacher und von hoher Schönheit ist eine andere Strophe (115, 11 ff.): des Dichters Schmerz ist zu gross, als dass er ausreichende Worte dafür finden könnte; so hat er Keinen, dem er ihn klagen kann, der ihm helfen könnte im Klagen, deshalb will er seinen Gedanken klagen, die mögen sich rühren lassen.

Ueber Bligger von Steinach lässt sich aus den wenigen erhaltenen Liedern nicht urteilen. 118, 16 *er ist unwert, swer vor nîde ist behuot* ist ein Hausenscher Gedanke (43, 38). Das Lied 118, 19 ist vor Saladins Tode (März 1193) gedichtet.

Etwas abseits vom Kreise Hausens, aber in desto näherem Zusammenhange mit der provenzalischen Poesie stund Rudolf von Fenis, Graf von Neuenburg in der Schweiz, der in den Jahren 1158—92 in Urkunden erscheint und vor 1196 starb. Verfehlt ist der Versuch Pfaffs Zs. 18, 56 ff., den Dichter in das dreizehnte Jahrhundert zu setzen und ihn in dem Grafen Rudolf von Neuenburg, der 1225—55 vorkommt, zu suchen. Fenis ist unmittelbarer Nachahmer der provenzalischen Dichtung, aus der er Bilder entlehnt (Bartsch Zs. 11, 145 ff.) und deren Silbenzählung er vielleicht auch nachahmt (Pfaff Zs. 18, 54 ff., Paul Beitr. 2, 434). Er stellt nicht reale Verhältnisse in seinen Liedern dar, er sucht vielmehr mit bewusster Absicht, die innerlichen Zustände seines Seelenlebens, die die Minne hervorgerufen hat, aufzudecken. Kühle Reflexion, zergliederndes Grübeln über die eigenen Stimmungen, das ist der Inhalt seiner Lieder. Daneben hat er einmal Klage um das Ende des Sommers in volkstümlicher Art 82, 26, sonst aber (83, 25 ff. 36 ff.) stellt er die Veränderungen der Natur als gleichgültig zurück hinter die Leiden der Liebe. Ein einziger Gedanke wird fast durch alle seine Lieder variirt: „ich liebe die, welche mich verschmäht. Das ist unvernünftig, aber ich kann nicht anders." Im ersten Liede häuft er, um das auszudrücken, Bilder, die er aus Folquet hat, die Minne hat ihn in eine verzweifelte Lage gebracht, aus der er sich nicht mehr retten kann, das ist der Sinn, und dasselbe bedeutet das ebenfalls entlehnte Gleichnis von der Lichtmotte, das doppelt erscheint 82, 13. 20. — Das Lied 80, 25 knetet diesen Gedanken förmlich durch, und an einer andern Stelle (s. unten) wird gezeigt werden, mit wie bewusster Künstlichkeit in der Form. So kehren denn auch in verschiedenen Liedern dieselben Wendungen mehrmals wieder: 80, 2 = 80, 27; 80, 12 *alsô hân ich mich ze spâte erkant* und 83, 18 *owê daz ich niht erkande die minne ê ich mich hete an si verlân;* 81, 9 *ich minne si diu mich dâ hazzet sêre* und 83, 12 *daz ich der ger diu sich mir wil entsagen,* 15 *ich minne die diu mir es niht wil vertragen;* 83, 3 *wolte si eine, wie schiere al mîn swære wurde geringet* und 84, 7 *swenne si wil, sô bin ich leides âne.* Ein Lieblingswort ist bei ihm *gedinge*: 80, 2. 17. 27; 82, 7; 84, 4. 10.

Ganz verschieden sowol von Hausen und seinem Kreise, als dem manierirten Fenis zeigen sich zwei bairische Dichter. Albrecht von Johansdorf, ein Ministeriale des Bischofs von Passau, stammte aus ritterlichem Geschlecht und ist 1185—1209 bezeugt. Sein Vater gleichen Namens, der 1172, 1185 und 1188 als Ministeriale des Bischofs von Bamberg erscheint, könnte freilich auch der Dichter sein. Die Lieder desselben fallen wol alle vor 1190, auf den Kreuzzug Friedrichs I., an dem auch Hausen Teil nahm, beziehen sich mehrere. Seine Reime sind noch unrein, aber etwas genauer, als die der bisher besprochenen Minnesänger (s. Gottschau a. a. O. S. 420—424). Hartwic von Rute gehört wol auch einem bairischen[13]) Geschlechte an, das um die Mitte des 12. Jahr-

13) Kummer Herrand von Wildonie S. 65 will ihn nach Ober-Oesterreich setzen.

hunderts wiederholt sich nachweisen lässt. Gemeinsam ist Johansdorf wie Rute die natürliche Empfindung, die sie zu reinem und freiem lyrischem Ausdruck bringen ohne den Zwang einer düftelnden Reflexion. Unter einander sind sie dann freilich wieder sehr verschieden ihrer Anlage nach.

Johansdorf ist durchaus eine religiös-ernste Natur, die die Liebe mit schwärmerischer Innigkeit auffasst. Das Verhältnis seiner irdischen Liebe zu seinen Pflichten Gott gegenüber ist der eigentliche Mittelpunkt aller seiner Lieder. Mit wirklicher innerer Bewegung, die zeigt, wie er von aufrichtiger Frömmigkeit beseelt ist, ermahnt er zum Kreuzzug 89, 21 ff.; 94, 15—24. An das Erbarmen Gottes, der aus freiem Willen den Kreuzestod litt, erinnert er die Zweifler, um auch sie zum Mitgefühl für das Geschick des heiligen Grabes, zur Selbstverleugnung zu entflammen. Aber keinen pfäffischen Standpunkt nimmt er ein, er dient nicht etwa fremden Interessen, sondern wir fühlen, wie völlig ihn selbst die hohe Idee des Kreuzzugs erfüllt, wie sie ihn fortzieht trotz der leidenschaftlichen irdischen Liebe. Schwer wird ihm die Trennung von der Geliebten: er sorgt, wie es ihr in seiner Abwesenheit ergehen werde, und empfiehlt sie Gottes Schirm (86, 27 ff.); trübe Ahnungen, sie und andere ihm Nahestehende könnten sterben und er sie nicht wieder finden, bedrängen ihn (88, 22); des Nachts ist sein Schlaf gestört von dem innern Kampfe, ob er fahren oder wider Gottes Gebot bleiben solle; sie zu lieben sei die einzige Sünde, die er nie lassen könne (90, 8. 13), und des Morgens ist sein erster Segen, Gott möge sie, wenn er fortgezogen, beschützen (88, 13). Wiederholt versichert er, dass seine Liebe durch die Trennung nicht erkalten werde, und fürchtet, die Frau werde ihm nicht gleich treu bleiben 87, 37 ff. Und als er nun wirklich von der Heimat entfernt ist, da findet auch die Sehnsucht zu ihr schönen Ausdruck: wer von ihr gekommen sei, den will er grüssen[14]) und wäre er sein ärgster Feind (91, 36 ff.); Gott ruft er zum Zeugen an, dass er ihrer nie vergessen in seinen Liedern (92, 7). Auch in den Sinn des liebenden Weibes und in die wehmütige Trauer, die es beim Abschied vom Geliebten empfindet, weiss er sich zu versenken (94, 35 ff.), und wie wahr und dem Leben abgelauscht ist nicht der Schluss des Liedes, wo er schon vorahnend sich hineindenkt in das Weh der Trennung, in die Zeit, wann die Verlassene mit bangendem Herzklopfen, ohne Antwort zu finden, fragen wird *lebt mîn herzeliep od ist er tôt?* Hoch ist die Auffassung Johansdorfs von seiner Liebe: 88, 33 *swer minne minneclîche treit gar âne valschen muot, des sünde wirt vor gote niht geseit;* 86, 1 *mîn êrste liebe der ich ie began, diu selbe muoz an mir diu leste sîn. solde ich minnen mêr dan eine . . . sône minnet ich deheine* (womit freilich 89, 15 ff. in Widerspruch steht). Auch für die Aussenwelt hat er Sinn, und das

14) Werthers Leiden Hempel 14, 47: Ich schickte meinen Diener hinaus, nur um einen Menschen um mich zu haben, der ihr heute nahe gekommen wäre. Mit welcher Ungeduld ich ihn erwartete, mit welcher Freude ich ihn wiedersah! Ich hätte ihn gern beim Kopfe genommen und geküsst.

Blühen und Spriessen des Frühlings weiss er zu schildern, hier in der Kleinmalerei weiter gehend als alle seine Zeitgenossen (90, 32). Er ist eben frei von Grübelei, diesem Gift aller Poesie: auch das einfache Lied, die schmucklose Bitte um Erhörung gelingt ihm (92, 14), und es erhält durch die kindliche Anrufung Gottes als Trösters für die Liebesnot einen passenden ernsten Hintergrund. Stärker beeinflusst von der mehr reflectirenden höfischen Poesie, vielleicht schon von Reinmar, zeigt er sich in seinem Gesprächsliede, dessen kurze Wechselreden sichtlich auf Ueberraschung und Effekt berechnet sind (93, 12). Zu dem gewonnenen Bilde stimmen Einzelheiten in der Darstellungsart gut. Die Charakteristik der Geliebten hebt ihre sittlichen, inneren Eigenschaften hervor, vgl. Gottschau a. a. O. S. 388. Die Wendung *aller güete ein gimme* 93, 4 wird wol aus der geistlichen, speciell der Mariendichtung stammen, zu der Johansdorf seiner geistigen Richtung nach nahe Beziehungen haben musste. In Wernhers Marienleben heisst es (Fundgrub. II, 177, 24) *unser frowe diu was dâ aller tugende gimme;* vgl. MSD. 41, 13; 42, 39; Goldene Schmiede XLI, 10. — Um die innige Liebe zu seiner Herrin auszudrücken, weiss er warme Herzensworte zu finden: *herzevrowe* 87, 21, *herzeliep* 91, 25. 29; 95, 10. 13, aber ihre Schönheit mag oder kann er nicht schildern: *diu wolgetâne, der vil schœnen, iuwer schœne, ir rôter munt* — damit ist seine Darstellung ihrer äusseren Erscheinung erschöpft. Bildlichen Schmucks entbehrt Johansdorfs Rede ganz, kaum dass die hergebrachten Personificationen *diu Sælde* 92, 35, *frou Zuht* 93, 11, *Minne* 94, 25 begegnen.

Johansdorfs Landsmann Hartwic von Rute ist völlig anders geartet, das zeigen selbst die wenigen erhaltenen Strophen. Er hat ein leidenschaftliches Temperament und gebietet auch frei über alle Mittel der Darstellung. Das erste Lied ist in der Trennung von der Geliebten, wahrscheinlich auf einem Kreuzzuge entstanden. Er trägt seine unglückliche Liebe im Herzen und hofft, sie möchte ihm einen Boten mit günstiger Nachricht senden. Die bestandenen Gefahren, der drohende Tod, dem er oft genug ins Auge geschaut hat (116, 18), haben ihn nie so gequält, wie der Gedanke an sie, die ihm Erhörung stets versagte. Es liegt etwas Heldenhaftes in diesem Geständnis und eine tiefe Leidenschaft zugleich. Die Liebe zur Frau steht ihm höher als Alles, höher als der Dienst für den Kaiser (116, 22), die Kreuzfahrt, höher als alle Rücksicht auf gute Sitte und die Convenienz der Gesellschaft. Wenn *daz beste wîp* vor ihm steht *sô suoze,* dann bezwingt er sich nur mit Mühe, dass er nicht *umbevâhe ir reinen lîp* und sie an sich drücke. Nicht dass alle Augen der Gesellschaft es sehen, würde ihn abhalten, nur die Sorge tut es, er möchte ihre Huld durch diese Tat der Leidenschaft für immer verlieren (117, 26 ff.). Mich dünkt, auch ein moderner Dichter könnte froh sein, wenn ihm Derartiges gelänge. — Wir glauben es Rute daher, wenn er versichert, sein Herz würde über die Erhörung vor Freude zum Himmel empor springen (117, 23) und ein neues Lied in hoher Weise singen. Nicht eine Spur von jener hinsterbenden, weichlichen Gefühlsschwärmerei findet sich bei ihm, die man so gern dem ge-

sammten Minnesange vorwirft. Und wie wenige Minnesänger gibt es überhaupt, die bei näherer Kenntnis diesen Vorwurf verdienen!

Kürzer kann ich sein über Heinrich von Rugge, den schon E. Schmidt a. a. O. S. 9 ff. 29 eingehend charakterisirt hat. Das Bild, das er von ihm gewinnt, ändert sich indess dadurch, dass man ihm MF. 109, 9—110, 25 absprechen und Reinmar zuweisen muss, hingegen alle Lieder, die Schmidt aus denen Reinmars ausgeschieden hat, keinesfalls, mögen sie auch gehören, wem sie wollen, Rugge zusprechen darf. Die Begründung dafür im Anhang II. Also nur was von Haupt für Rugges Eigentum gehalten ist, vermindert um den Ton 109, 9 ff., ist die Grundlage für eine Schilderung seiner poetischen Art. Aber die Grundzüge bleiben doch dieselben: frische Lebensfreude, eine helle Auffassung der Dinge, Anschluss an die volkstümliche Tradition der Natureingänge, daneben eine Neigung zum Didaktischen, wobei sowol die geistliche als die volksmässige Poesie Vorbild gewesen zu sein scheint. Rugge ist keine ursprüngliche Dichternatur, mit der Liebe ist es ihm nicht gar zu ernst; das Schmachten und Klagen ist ihm zuwider. Eine gewisse Nüchternheit der Gesinnung durchzieht seine Gedichte, und die Herrschaft des Verstandes zeigt sich auch in der Künstlichkeit der Formen. Sein Leich wendet sich weniger an die gläubige Frömmigkeit, als an die Vernunft; nicht das Gefühl sucht er zu erregen, sondern durch Gründe zu überzeugen und zwar durch Gründe der Zweckmässigkeit: sein Rat will *wîse* sein, das betont er immer wieder; dass wer Gott dient, belohnt wird (96, 28; 98, 8; 99, 9. 25), dass man vom Zurückbleiben nicht den erwarteten Vorteil ungestörter Freuden der Liebe haben werde, da auch die Frauen alle feig vom Kreuzzug sich Ausschliessenden verschmähen würden (98, 33 ff.), soll die Hörer bestimmen. Es liegt beinahe etwas Plattes in dieser Art von Beredsamkeit.

Epochemachend wie Hausen ist erst wieder Reinmar, der die von Jenem begonnenen Linien fortsetzt, aber doch auch neue Wege einschlägt. Er trägt die eigentlich höfische Lyrik aus dem Westen nach Oesterreich, wo vor ihm nur Dietmar von Eist Versuche gemacht hatte, die neuen Lebensformen poetisch zu verwerten, und bildet ihren Kunststil aufs feinste aus, führt zuerst völlig reinen Reim durch und wird so für die ganze Folgezeit das immer und immer wieder nachgeahmte Vorbild, wo es gilt, die Liebesempfindungen an und für sich zur Darstellung zu bringen. Diesen Einfluss, der an Nachhaltigkeit nur von dem Walthers übertroffen wird, im Einzelnen durch das ganze 13. Jahrhundert zu verfolgen, würde eine kleine Schrift für sich erfordern. Ich kann es mir hier sparen, Reinmars eigenartige dichterische Begabung im Zusammenhange zu schildern, da einzelne Züge schon berührt sind, die meisten übrigen noch erwähnt werden da, wo ich Walthers Abhängigkeit von seiner Poesie schildere.

E. Schmidt (a. a. O. 33) und Regel (Germ. 19, 180) haben Reinmars Lieder in zwei Gruppen zu zerlegen gesucht, deren eine sich auf ein glückliches Liebesverhältnis zu einem Mädchen niederen Standes beziehen soll, während die andere im höfischen Minnedienst entstanden sei.

Die erste soll die ältere sein. PAUL (a. a. O. 506) hat das bezweifelt. Aber es gibt zwei Lieder, in denen Tatsachen erwähnt werden, die mit den in der Masse der übrigen Lieder vorausgesetzten in Widerspruch stehen. Aus 182, 7 geht nämlich hervor, dass dem Dichter einmal Liebesgenuss von einer Frau gewährt worden ist: *doch sach ich eteswenne den tac, dazd (diu fröide) über naht in mîner pflege wære.* Die Freude, die während der Nacht in seinem Besitz war, ist natürlich der nächtliche Liebesgenuss, wie sich aus dem allgemeinen Sprachgebrauch der Minnesänger als zweifellos ergibt. Die Nacht gilt nur dann für angenehm und freudenvoll, wenn man bei der Geliebten liegt, und andererseits wird dann der Tag verwünscht, der die Liebesfreuden endet: Morung. 136, 31; Singenberg bei Rieger S. 229, 16, MSH. I, 291 b; Lichtenstein 30, 1 ff.; 104, 23 ff.; Wachsmut von Kunzich MSH. I, 303 b, Str. 15; Markgraf Heinrich v. Meissen MSH. I, 13 a, Str. 2. Bei Reinmar gehört hierher 156, 24 *sô mugen wir fröide niezen. owol mich danne langer naht* und 154, 32 *so ez iender nâhet deme tage, son tar ich niht gefrâgen 'ist ez tac'? . . . ez taget mir leider selten nâch dem willen mîn.* Da nun das Verhältnis Reinmars, auf das sich die grosse Masse der Klagelieder bezieht, ohne Liebesgenuss verläuft, so muss 182, 7, wie auch PAUL wird zugeben müssen (vgl. seine Worte a. a. O. S. 505), von einem andern früheren Verhältnis, das glücklicher war, die Rede sein. Freilich wird dieser Grund wieder dadurch abgeschwächt, dass der Ton, zu dem die Strophe gehört (181, 13), nur in C hinter einem wahrscheinlich und vor einem sicher unechten Liede (180, 28 ff. und 182, 14 ff.) überliefert ist (vgl. Anhang II). Ich zweifle allerdings trotz der geringen äusseren Gewähr nicht an der Echtheit von 181, 13 ff. — Das zweite Lied, welches eine den sonst in andern Gedichten Reinmars vorausgesetzten Verhältnissen widersprechende Tatsache bringt, ist 170, 1 ff., es gehört offenbar einer Zeit an, als er schon lange im Minnedienst geworben hatte: *nie kund ich ir nâher komen* (V. 25). Das passt nicht zu 152, 1 *wil diu schœne triuwen pflegen* und zu 156, 18 *vil guot ist daz wesen bî ir,* wo doch ein intimes Verhältnis bereits besteht.

Es ist also für Reinmar mit SCHMIDT und REGEL gegen PAUL ein früheres, glückliches Liebesverhältnis anzunehmen. Es war keines zu einem Mädchen niederen Standes; dafür spricht nichts, viel aber dagegen (vgl. BECKER a. a. O. 82 ff.). Auf dieses erste Verhältnis wird man am ungezwungensten alle die Stellen in Liedern, die seinem unglücklichen Verhältnis gewidmet sind, beziehen, in denen seinem gegenwärtigen Leiden ein früher genossenes Glück entgegengestellt wird. Zu den von E. SCHMIDT (a. a. O. 33) angeführten kommen 154, 36; 156, 33; 165, 26; 202, 37. Auch die wiederholte Versicherung Reinmars, er habe jetzt alle *unstæte,* die er früher bewiesen, aufgegeben 174, 27; 183, 15; 197, 26 spielen wol darauf an. Es gehören in diese glückliche Liebesperiode Reinmars — ob sie nur ein einziges Verhältnis enthielt, kann man nicht sagen, das *unstæte* spricht eher dagegen — folgende Lieder: 150, 1—27 (charakteristisch ist, wie selbstbewusst Reinmar hier den Neidern gegenübertritt), 151, 1; 151, 9; 151, 17; 151, 33; 109, 9; 110, 8; 152, 15

und E. 338 (MF. 289); 153, 5; 154, 5; 156, 10. In diesen Liedern ist der Stil, wie auch Becker richtig betont, noch nicht in seiner späteren Eigenart ausgebildet. Noch finden sich wenig Antithesen, lebhafte Ausrufe, meist ist die Satzfügung parataktisch. Noch beherrscht Reinmar nicht das conventionelle Trauern; der Begriff des *dienest* ist schon da 151, 18, aber noch nicht hat er über die Verweigerung und Hartherzigkeit der Geliebten zu klagen; das Einzige, was ihn beschwert, sind die Neider, deren Missgunst er aber gern tragen will 150, 16; 152, 12; 153, 10—11; 109, 27. — Die Frau steht dem Manne gegenüber noch nicht als Herrin da; sie ist ganz Hingebung und Sehnsucht; der Ritter ist der Gewährende, um den sie wirbt: *bedœhte er baz den willen mîn, sô wære er zallen zîten hie* 151, 4. Sie ist bekümmert über den Neid der andern Frauen, die ihr den Geliebten nicht gönnen: *owê des, waz suochent die die nîdent daz, ob iemen guot geschœhe,* das ist ganz in der Tradition der ältesten Minnelieder geredet, vgl. 4, 30; 13, 29; 37, 15. Der Mann spricht es geradezu aus, dass sie von ihm belohnt werden solle, 154, 28 *daz gilte ich ir mit semelîchem muote;* 154, 20 *der tugende si geniezen sol.* Der sinnliche Charakter der Liebe tritt ungescheut hervor, die Dinge werden beim rechten Namen genannt ohne Verhüllung und Umschreibung: 151, 31; 152, 3; 156, 18 *(wesen bî ir* = liegen bei ihr, vgl. zu Neidhart 47, 39 S. 153 *herzenlieber buole, ich wil dir wesen bî);* 156, 25. In Reinmars späteren Liedern ist das anders: in all den Gedichten, die sich auf die *rede* beziehen, wird der Inhalt des kühnen Wunsches immer nur angedeutet. — Zu der *unstæte,* die Reinmar, wie er in spätern Liedern erwähnt, früher eigen war, passt die Befürchtung der Frau, er werde ihr untreu werden, die *triuwe* sich scheiden (152, 23). Die Versicherung des Mannes *und ist mir noch vil ungeddht daz iemer werde ein ander wîp, diu von ir gescheide mînen muot* (152, 7) ist noch aus ganz andern Voraussetzungen erwachsen, als sie für das in der späteren Zeit bestehende Verhältnis zwischen Mann und Frau galten.

Reinmar gerecht zu werden, ist sehr schwer. Jedesmal, wenn ich ihn lese, beurteile ich ihn anders. Dass er ein wirklicher Dichter war, zeigt er in mehreren Liedern: so im Nachruf auf Leopold, so in dem Liede, das in der Trennung von der Geliebten entstanden ist, 156, 10 ff., wo er mit schönem Bilde dem Falken sich vergleicht, wie 180, 10. Man wird ihm deshalb wol auch das reizende Liedchen 194, 18 zutrauen dürfen mit der köstlichen bildlichen Verwendung des im damaligen Rechtsleben eine bedeutsame Rolle spielenden Vergehens der *heimesuoche,* des Hausfriedensbruchs mit bewaffneter Hand (194, 27 ff.; ähnlich ist das Bild 171, 38 ff., wo auch technische Ausdrücke des Rechts wirksam gebraucht werden, wie *ûzer hûse und wider darîn, beroubet, berede, lougen, rehte, gejaget* (vom Kläger verfolgt s. Schwabensp. 207, 6), *bestât* (nämlich *kampflîche,* im gerichtlichen Zweikampf, der nötig wurde, da die Zeugen für den 'Raub' der Geliebten natürlich fehlten)[15]), vgl.

15) Ueber den Begriff der *heimesuoche* vergl. Schwabensp. Lassberg § 301 (Landr.); Freiberger Stadtrecht Cap. XXVIII in Schotts Sammlungen zu den

auch Anhang II. Manches einzelne Treffliche liesse sich anführen, wie die Botenlieder, aber im Ganzen breitet doch die Reflexion einen dunkeln Schatten über sein Dichten. Er singt nicht als rechter Lyriker sein Gefühl, wie es ihn packt und ausfüllt, unmittelbar heraus, sondern er beobachtet, er beschreibt es. Niemals fast klingt eine Empfindung allein aus, sondern sie verschlingt sich mit vielen andern. Reinmar sucht etwas darin, die geheimsten, vorübergehendsten Regungen seines Innern zu erspüren und sie kunstvoll zu verweben.

Ich schliesse hier an Reinmar gleich drei jüngere Zeitgenossen an, weil sie noch vor Walthers völliger poetischer Ausbildung gedichtet haben: Morungen, Engelhart von Adelnburg, Hartmann.

Heinrich von Morungen wird bald nach 1180 angefangen haben zu dichten (Gottschau a. a. O. 337; Michel Heinrich v. Morungen und die Troubadours QF. 38, 6). Für sein Leben ist ausser der bekannten Urkunde des Leipziger Thomasklosters eine Notiz in der Zimmerischen Chronik von Wert: sie bezeugt nämlich (Ausg. von Barack I, 286), dass er *zu Leipzig gesessen und in grossem thon gewesen* sei, also in glücklicher äusserer Lebenslage. Auch aus seinen Liedern wird bestätigt, dass er vornehm und begütert gewesen ist. 127, 18 *doch klaget ir maneger mînen kumber vil dicke mit gesange:* daraus geht hervor, was sowol Gottschau als Michel nicht bemerkt haben, dass er seine Lieder oft auch durch andere Sänger, also Spielleute, der Geliebten vortragen liess. Wer das konnte, musste selbst über den Spielleuten stehn und es nicht nötig haben, aus dem Dichten ein Gewerbe zu machen. Etwas anders muss man 139, 16 erklären: *waz ob mir mîn sanc daz lîhte noch erwirbet, swâ man mînen kumber sagt ze mœre, daz man mir erbünne mîner swœre?* Hier ist wol nur gemeint, dass die, welche seine Lieder singen, ihn wegen seines Kummers bemitleiden werden. Es ist das ein Zeugnis für die Beliebtheit seiner Lieder, wie wir ähnliche für Walther besitzen, und zugleich ein Beweis von seinem Selbstbewusst-

---

deutschen Land- und Stadtrechten III, 234 ff.; auch Stadtrecht von Landshut (1279) '*injuria legis Corneliae* (nämlich *de sicariis*), *quae dicitur Heimsuchung*' Gaupp D. Stadtrechte I, 153; Blume des Magdeburger Rechts (in Homeyers Richtsteig Landrechts. 1857) I, 57; I, 151. Falsch ist was J. Grimm RA. 639 darüber sagt. — Da ich einmal bei der alten Rechtssprache bin, die leider von den Germanisten viel zu wenig gekannt und zur Erklärung der poetischen Literatur verwendet wird, so will ich hier gleich die merkwürdige Stelle bei Reinmar 173, 15. 16 aufhellen, die mir lange dunkel und ein verdriesslicher Anstoss gewesen ist. *schüpfen* heisst eine eigentümliche Strafe, die meist an Betrügern vollzogen wurde und die darin bestand, dass der zu Strafende in einen Korb gesetzt wurde, der an einem über einem Teich oder einer Pfütze angebrachten Balken befestigt war; dieser Balken wurde dann so geschnellt, dass der darin Sitzende hinaus und in das Wasser fiel, vgl. RA. 726, Osenbrüggen Alamann. Strafrecht S. 111. Aber bei Reinmar steht der Ausdruck schon in übertragenem und in gleichem Sinn, wie im 16. Jahrhundert „durch den Korb fallen lassen" für unser „einem einen Korb geben" (Hildebrand DWb. V, 1800. 1801). Und ebenso Hätzlerin I, 111, 6: *sô stand ich in der trüpfe und muoz springen lern; ob si mich ie wolt schüpfen, sô müst ich überhüpfen* u. s. w. Bei Reinmar also: „ertappt sie mich auf einer Lüge, so soll sie mir für immer einen Korb geben." Unsere heutige Redensart stammt demnach aus der Rechtssprache.

sein. Dieses zeigt sich auch 133, 20. Seine Geliebte scheint von fürstlichem Stande gewesen zu sein, denn sie trug nach 129, 29 eine *krône*, worunter nicht ein Kranz, sondern ein Reif zu verstehen ist (HILDEBRAND im DWb. V, 2355. 2356). Eine solche Krone kam wol nur Fürstinnen zu; WEINHOLD freilich bestreitet das (Deutsche Frauen S. 463) und meint, jede adeliche Frau hätte sie tragen dürfen, aber die Stellen, die er anführt, beweisen dies nicht. Auch dass die Geliebte Morungens einen zahmen Vogel besitzt, der Worte nachspricht (132, 35), kennzeichnet sie als vornehme Dame.

Morungen macht als Dichter und Mensch einen wahrhaft herzerfreuenden Eindruck. Er ist wirklich genial und weitaus der bedeutendste Minnesänger neben Walther und Neidhart. Es geht ein jugendfrischer Enthusiasmus durch seine Poesie, und oft schlägt seine Leidenschaft zu hellen Flammen auf. Die Liebe hat ihn in allen Tiefen seines Wesens erfasst: mit Recht nennt er seine Leidenschaft ein *toben* (135, 16). Er begehrt stürmisch, und eifersüchtig ist er auf jedes Lächeln, das die Geliebte Andern spendet (131, 33); er will mehr von ihr als den *gruoz, den si teilen muoz al der werlde sunder danc* (124, 1); gegen die, welche seiner Liebe im Wege stehen, die Hüter, erwacht sein voller Ingrimm, er verwünscht und bedroht sie heftig (131, 28; 136, 27. 37). Der Geliebten hat er mehr als Gott gedient (129, 7; 136, 23), aber er ist kein gefühlsseliger Schmachter; ihn erfüllt sinnliches Verlangen und lieber will er in der Hölle verbrennen, als ihr immer ohne Minnelohn dienen (142, 17). Alle seine Empfindungen äussern sich aufbrausend, losbrechend: wie der Zorn und der Hass, so die Freude. Sein Leib erschrickt vor Freude (126, 5); wenn die Geliebte ihn erhören wollte, so würde sie ihn so erfreuen, dass er *dan vor liebe zergên* müsste (126, 15). Ein beständiger Wechsel seiner Empfindungen regt ihn auf: 131, 25 *ich bin iemer ander und niht eine der grôzen liebe der ich nie wart frî.*[16]) Leid und Lust der Liebe — beides verzehrt ihn: *diu liebe und diu leide die wellen mich beide fürdern hin ze grabe* 129, 33. — Wie er sich leidenschaftlich seinen Empfindungen überlässt, so hat er auch eine lebhafte Empfänglichkeit für die Aussenwelt. Er hat einen offenen Sinn für die Natur; das zeigt sich in den zahlreichen schönen Gleichnissen, die er ihr abgewinnt, während er sich von dem eigentlichen volkstümlichen Naturgefühl, der Anknüpfung an den Wechsel der Jahreszeit, fast ganz fernhält (140, 32 kann man kaum als Ausnahme anführen, wie V. 36 lehrt), darin ein Schüler Hausens und Reinmars. — Besonders Sonne und Mond müssen ihm dienen, die Herrlichkeit der Geliebten zu versinnlichen. Darauf hat im Allgemeinen schon GOTTSCHAU a. a. O. S. 397

16) Mich befriedigt weder die Erklärung dieser Stelle im Mhd. Wb. I, 36a, Z. 19 „ich kann sie nie ohne Hüter sehen", noch die bei GOTTSCHAU a. a. O. S. 346 „mir wohnt immer die Liebe bei, von der ich nie frei ward." Ich denke, der Dichter will sagen: „ich bin immer ein Anderer und nie der Gleiche in der heftigen Liebe, die mich beherrscht." Die beständige Veränderung der Stimmungen des liebenden Herzens, wo höchste Freude und tiefstes Weh hart neben einander liegen, ist gemeint.

aufmerksam gemacht. Ich will nur hervorheben, in wieweit hier Morungen ein überliefertes poetisches Motiv verwendet und in wieweit er neu ist.

Menschliche Schönheit, besonders die des Weibes, mit den Gestirnen zu vergleichen, darf als durchaus alt und volkstümlich gelten. Spervogel 24, 4 vergleicht das reine Weib mit der Sonne, bekannt ist Nib. 280, 1 wo Kriemhild mit dem Morgenrot, das trübe Wolken durchbricht, und gleich darauf mit dem Mond, der die Sterne verdunkelt, verglichen wird. Aehnlich Eilhart Tristr. 6462; Erec 1717 (künstlich). Auch die Jungfrau Maria wurde in der geistlichen Poesie metaphorisch als Sonne, Mond oder Morgenröte bezeichnet, s. Goldene Schmiede XXXIX, 5. In dem kärntnischen geistlichen Gedicht von der Hochzeit heisst es von der Braut, der menschlichen Seele, *si was geberht unde lieht . . . si louhte ubir alle die schare als ein liehter tagesterne* (Scherer QF. 12, 52). In Ezzos Gesang von den Wundern Christi MSD. 31, 6, 1 wird Johannes als der Morgenstern bezeichnet, der aufgieng, nachdem die seit dem Sündenfall hereingebrochne Nacht nur durch die Sterne Abel, Enoch, Noah, Abraham, David erhellt gewesen war. Auf ihn folgt dann Christus, *der sunne uber allez manchunne.* So auch Morungen 129, 20; 136, 35; — 136, 7 (nachgeahmt von Neidhart 58, 23); 143, 27. An einigen andern Stellen macht er das Bild noch individueller: nicht der Sonne überhaupt, der klaren Maiensonne stellt er die Geliebte gleich, und sofort spielt auch schon die ethische Vorstellung der innern fleckenlosen Reinheit mit hinein. Das zeigen die Verse 123, 1; 140, 15; 144, 29. So vertieft er auch sonst noch den Vergleich der blossen materiellen Erscheinung zum Vergleich des innern Wesens. Die Wolken werden ihm zu Neidern und Feinden: 134, 4; 136, 36. Und wiederum in einem andern Liede wird die Sonne ihm zugleich ein Bild für die Herrlichkeit der Geliebten und ein Bild ihrer Unnahbarkeit. Sie sieht ihn an *reht als der sunnen schîne,* aber wenn er sie dann *gerne wolde schouwen, ach sô gêt si dort zuo andern frouwen* (138, 38): die Sonne leuchtet eben Allen gleichmässig und dem Einzelnen schwindet sie rasch (vgl. auch 135, 1. 2). — Charakteristisch ist für seine Anschauung der Naturgegenstände, wie man bereits sieht, dass er sie nicht als blossen Stoff auffasst, nicht bloss ihre äussere Gestalt zur menschlichen umbildet, personifizirt, sondern dass er echt dichterisch in ihnen auch eine Seele, eine menschliche Seele empfindet. Das zeigt sich, wenn er sein sehnsüchtiges Harren auf die Gunst der Geliebten vergleicht mit dem Ausschauen des Mondes nach der Sonne, von der er sein Licht, sein Leben empfängt (124, 35). — Auch in der geistlichen Poesie wird der Zug, dass der Mond von der Sonne sein Licht erhält, benutzt und auf das Verhältnis der Maria zu Gott angewandt (Gold. Schmiede p. XXIX, 14. XXXIX, 15), aber damit ist mehr der Grad der Verehrung, der Beiden gebührt, unterschieden, als dass eine wirklich persönliche Beziehung zwischen ihnen ausgedrückt wäre, und diese tritt gerade bei Morungen so schön hervor; vgl. Lichtenstein Frd. 54, 4 ff. — Noch deutlicher wird, wie er die Natur als ethisches Wesen empfindet, wenn der Wechsel von Morgenstern, Mittagssonne und Abendrot ihm als Bild für die Stufen des Verhältnisses

der Geliebten zu ihm dient: einst, als sie ihm sich freundlich zuneigte und zum Hoffen ermutigte, war sie sein Morgenstern; jetzt aber leuchtet sie aller Welt und ist für ihn zu hoch, zu fern, wie die Sonne in der Mitte des Tags; sollte er noch den milden Abend erleben, dass sie als sanfte Abendröte sich zu ihm herabliesse nnd Trost brächte (134, 36)? Zwar mit anderem Sinn, aber doch ähnlich in der Betrachtung der Tageszeiten als seelische Zustände eines Wesens ist das wunderschöne Bild in dem sogenannten Hohenburger Hohenlied von der Jungfrau Maria, worüber zu vergleichen ist SCHERER QF. 12, 77.

Das Strahlende[17]) überhaupt ist es, was Morungen an der Frauenschönheit entzückt und das zu betonen er nicht müde wird, vgl. GOTTSCHAU a. a. O. S. 384. Aber auch ihr Benehmen, das doch auf innere Eigenschaften sich gründet, erscheint ihm leuchtend: 145, 13 *ir liehten tugende.* Auch in der geistlichen Poesie wird oft die strahlende Schönheit der Maria hervorgehoben, s. Goldene Schm. p. XXXIX, 1 ff. Deshalb legt Morungen auch dem Blicke der Geliebten eine besondere Bedeutung bei 126, 24; der freundlich lächelnde Blick hat ihn verblendet 128, 25; 139, 7; vgl. 137, 11; ihre Augen sehen ihm durch sein Herz 126, 33, oder ihre Blicke kommen in sein Herz hinein 124, 38. So ist auch zu verstehen 144, 24 *si kan durch diu herzen brechen sam diu sunne dur daz glas.* Und hier denkt wol Jeder an die zahllosen Stellen aus geistlicher Poesie, wo die Empfängnis des göttlichen Geistes von der Maria unter dem Bilde eines Glanzes, der durch das Glas geht, ohne es zu verletzen, dargestellt wird, vgl. Arnstein. Marienleich MSD. 38, 17 ff. und Anmerkung, Gold. Schm. p. XXXI, 13.

Ich glaube daher, man darf annehmen, dass Morungens dichterische Phantasie befruchtet ist von den glänzenden Naturbildern der geistlichen, besonders der Mariendichtung. Und dieses wird bestätigt, wenn man sieht, wie im Kreise geistlicher Dichter es mit Entrüstung getadelt wurde, dass dieselben Bilder, welche einst nur die Mutter Gottes verherrlicht hatten, nun auch das Lob irdischer Frauen verkünden sollten. Ich denke hier an folgende merkwürdige Stelle einer mitteldeutschen Marienlegende (in BARTSCHS Mitteldeutschen Gedichten) V. 514: *daz al di seben planêten ir lêht zu samene têten, daz wêr kein (gegen) irre schônde gar alsam ein sterne tunkelvar kein sunnen und kên dem mânin.* Die Herrlichkeit der Jungfrau Maria könne Niemand *mit worten vollobin.* Nun folgt ein Ausfall gegen die Minnepoesie 524 *des solde noch ein meisterlîn unmêzlîch lop lâzen sîn, daz her mit grôzer werdikeit an semelîche vrouwen leit.... Ein tunkelsterne cleine der mac lîhtes mê gegebin denn al di vrouwen di dâ leben ...* 542 *Unser vrouwen* (der Maria) *al eine ist daz lop zu cleine, daz allen vrouwen ist zu grôz.*

Morungens Empfänglichkeit für die ihn umgebende Natur zeigt auch

17) Beachtung verdient, dass auch Wolfram, der Morungens Poesie gewiss gekannt hat, seine Frauengestalten ungemein oft *klâr* oder *lieht* nennt, vgl. z. B. Parz. 64, 4 u. Aehnl.; 84, 13 und 638, 16 wird der Glanz, den die Schönheit der *Herzeloyde* und *Orgelûse* ausstrahlt, heller als alle Kerzen genannt, vgl. Goldene Schmiede p. XXXIX, 2 von der Maria '*lieht vor allen kerzen.*'

sein eigentümliches Verhältnis zu den kleinen gefiederten Waldsängern, die er durchaus als menschlich empfindend sich vorstellt. Wie die Vöglein mit banger Sehnsucht im Dunkel der Nacht des Tages warten[18]), so harrt er auf ihre Huld 126, 36. Nicht der Nachtigall, die nur singt, solange sie liebt, will er gleichen, sondern der Schwalbe, die weder in Liebe noch im Leide das Singen lässt 127, 34 ff.: denn so ist die Stelle zu verstehen und 127, 35 *liep* für *liet* zu lesen, wie Hildebrand in Zachers Zeitschr. 2, 257 gezeigt hat. Dass die Nachtigall nur bis zur Vollendung der Brutzeit singt und aufhört, wenn die Jungen ausgebrütet sind, weiss auch Hugo v. Trimberg im Renner 19558 *daz kleine vogellîn* (die Nachtigall) . . . *singet naht und tac; diu stimme* (aber) *im sân verdirbet, swenn ez nâch jungen wirbet.* — Morungen beneidet das zahme Vöglein[19]), das die Liebste hat und das ihr singt und Worte nachspricht; könnte er ihr so zutraulich sich nähern, er wollte jubelnder singen als die Nachtigall 132, 35 ff. Die Natur ist ihm beseelt und er pflegt mit ihr vertraulichen Umgang, aber er erhebt sich doch über sie in dem wunderbar schönen Jubelgesang über die Erhörung, dessen immer durchklingendes Grundthema die *wunne* ist, die ihn erfüllt (125, 19 ff.). Alles, was er Wonniges um sich sehe, Luft und Erde, Wald und Aue, solle die Zeit seiner Freude empfangen (125, 26 ff.). Was heisst das? Nach der uralten Auffassung der volkstümlichen Poesie schmückte sich im Frühling die ganze Natur, um *die zît*, d. h. die Zeit des Frühlings, der als mächtiger König in die Lande zog, festlich zu empfangen. Hier kehrt nun Morungen das Verhältnis um: nicht zu Ehren des Frühlings, sondern ihm selbst zu Ehren soll sie sich freuen. An die Stelle der Frühlingszeit, die die ganze Natur begrüssen soll, setzt er die Zeit seines Liebesglücks. Das ist Poesie, des grössten Dichters würdig, und ich gestehe, im ganzen Minnesang, Walther nicht ausgenommen, nichts Aehnliches zu kennen, wo mit solchem Bewusstsein von der inneren Hoheit seiner Empfindungen der Dichter die eigene Persönlichkeit zum Mittelpunkt der ganzen belebten und unbelebten Welt machte.

Und doch bleibt Morungen hier (125, 28) andererseits in der alten Naturanschauung: denn die Teilnahme der unbelebten Natur an mensch-

---

18) Das hat Morungens Landsmann, der tugendhafte Schreiber nachgeahmt: MSH. II, 150 a *gegen ir süezen güete vröut sich mîn gemüete, sam diu kleinen vogellîn, sô si sehent den morgenschîn.* Dieser zeigt sich überhaupt mehrfach von Morungens Poesie beeinflusst: 148 b *lieb unt leide habent beide pfliht ûf mînen schaden* vgl. Morungen 129, 33; 151 a *ez ist in den walt gesungen, daz ich ir genâden klage* vgl. Morung. 127, 12; 151 b *ein lachen machen kan ir süezez mündel rôt, daz ez gêt durch diu ougen mîn. der sachen krachen muoz daz herze mîn von nôt; ich wânde, ez wære der sunnen schîn* vgl. Morung. 138, 38; 144, 24; 124, 37. — Von Morungen (127, 34 ff.) stammt wol auch 152 a *ob al diu welt mit vröuden lebet unt diu nahtegal in hôhem muote singet: . . . sô ist doch mîn vröude ir vröuden ungelîch; wan swenne ir vröude ein ende hât* (die Nachtigall singt nur, so lange sie liebt!), *sô bin ich, wil diu guote, vröudenrîch.*

19) Ein ähnlicher Wunsch MSH. III, 260 a, Str. 6. 7, vgl. auch Taler MSH. II, 147 a, Str. 18.

lichem Geschick ist eine altüberlieferte Vorstellung, vgl. Alexanderlied Weism. 3224, Mythol.[4] 537. 539. HILDEBRAND DWb. V, 922.

Ein solcher Dichter, wie Morungen, preist auch seine Geliebte nicht, indem er ihre äusseren und inneren Vorzüge aufzählt, sondern, wie er sie überall in lebendiger, wirksamer Beziehung zu sich oder ihrer übrigen Umgebung sieht, gibt er den Einfluss wieder, den sie ausübt, und charakterisirt so sie selbst. Selten schildert er ihre Erscheinung im Einzelnen und dann natürlich mit realistischem Sinn auch für die kleinen Schönheiten, aber selbst in diesem Fall ist die Schilderung nicht Selbstzweck, sie soll z. B. begründen, warum er ihre Huld wünscht (122, 14—18). Manchmal legt er das Lob der Geliebten Andern in den Mund (122, 25) oder er hält Umfrage unter den Hörern, ob Einer vor ihrer Schönheit noch seine Sinne behalten habe, der möge zu ihr gehen und sie rufen (129, 25). Und besser als durch wortreiche Beschreibung wird die Schönheit der Herrin zur Anschauung gebracht, wenn er gesteht, sie stehe ihm noch immer, obwol sie ihn so leiden lasse, so vor Augen, wie damals, als sie ihn zum ersten Mal freundlich anredete (132, 31). Was endlich kann seine Liebe reiner und zarter ausdrücken, als die Versicherung, nachdem er sie weinend in liebender Sorge um sein Leben gefunden hat, ihre Abneigung hätte er leichter ertragen, als die Tränen ihrer Liebe (139, 33 ff.)?

Morungen hat auch zuerst im deutschen Minnesang den Ton echten Humors wiederholt und mit Bewusstsein angeschlagen, während er bei Hausen nur schwach und wie zufällig anklingt. Rein scherzhaft gemeint ist die Drohung mit seinem Sohn, der den Vater an der hartherzigen Geliebten rächen werde. Der eigentliche Charakter seines Humors ist aber neckisch. Er will den Hörern seine Geliebte nur dann zeigen, wenn er sich überzeugt habe, dass sie verschwiegen seien (die Geliebte zu verraten, war ja verboten). Als darauf, wie man sich zu denken hat, nun seitens der Hörer eine bejahende Antwort erfolgt ist, fordert er sie auf, sein Herz zu öffnen, da würde man sie drin finden (127, 1 ff.). — Sie ist in seinem Herzen Gebieterin, aber er wünscht, er möchte lieber so ihr Gefangner sein, dass sie ihn mit Treue drei Tage und Nächte bewache, das würde ihm das Leben nicht kosten (126, 18, ich halte die von HAUPT angenommene Lesart *gevangen* für richtig). — Er beklagt sich, dass die Frau, ohne, wie es in ehrlicher Fehde Brauch und Recht war, ihm abzusagen, wie eine Räuberin ihn angegriffen und besiegt habe (130, 9. ff.). Und ähnlich wundert er sich, wie sein Herz, ihre Schönheit und die Minne so feige seien, dass sie drei zusammen sich gegen ihn allein verschworen hätten (134, 6 ff.). Und von reizender Schalkhaftigkeit ist es, wenn er erstaunt, wie die Geliebte durch ihr blosses Reden ihm Besinnung und alle Worte nehme, der doch ein Meister der Dichtung und des Sangs sei (141, 29).

Morungen ist als Dichter realistisch; er verwendet helle, lebhafte Farben und zieht scharfe Linien. Er gebietet über einen mannigfaltigen Schatz von Ausdrucksmitteln. Volkstümliche Ueberlieferung (die Sage vom Zauber der Elben 126, 8), Sprichwörter 127, 12. 32, aber auch

höfische Gelehrsamkeit (Vênus 138, 33, Sage von Narcissus 145, 22; der im Sterben singende Schwan 139, 15) müssen seine Darstellung beleben. Er dichtet ein durchweg erzählendes Gedicht im Stil einer volksmässigen Ballade (139, 19 ff., die in MF. erste Strophe muss zuletzt stehen), aber er ist auch von Reinmar beeinflusst, wie sich unten zeigen wird, er ahmt auch ein provenzalisches Lied nach (145, 1 ff.) und verdankt auch sonst manche Einzelheit der romanischen Poesie. Sein Verhältnis zu den Troubadours hat neuerdings MICHEL in der erwähnten umfangreichen Schrift untersucht, ohne dass er zu einem übersehbaren Ergebnis gelangt wäre. Sicher ist, dass in vielen Fällen, wo er an Entlehnung denkt, eine solche nicht anzunehmen ist. Er berücksichtigt zu wenig, dass zwei Dichter in ähnlicher Lebensstellung, die aufgewachsen sind in einer fest ausgeprägten poetischen Tradition ihres Standes, wenn sie dasselbe Thema, die Liebe, behandeln, notwendig vielfach übereinstimmende Gedanken haben müssen. Indess ein empfindlicherer Mangel, der geradezu den Nutzen der Schrift beeinträchtigt, ist ein Fehler in der Methode. Da Morungen nicht der erste deutsche Minnesänger ist, der Einfluss der Provenzalen zeigt, so wäre es ratsam gewesen, überall, wo in seinen Liedern sich Uebereinstimmung mit Gedanken der provenzalischen Lyrik zeigt, bevor unmittelbare Einwirkung dieser angenommen werden konnte, zu untersuchen, ob nicht etwa diese Uebereinstimmung durch Vermittlung eines älteren deutschen Minnesängers, der von romanischer Poesie beeinflusst ist, sich erklären lässt, ob sie nicht als Entlehnung aus des Rietenburgers, Veldekes, Hausens, Horheims, Fenis' Gedichten sich erweist, die dann ihrerseits aus einem provenzalischen Vorbilde geschöpft haben. Einstweilen muss also trotz MICHELS Buch diese ganze Frage für noch nicht erledigt gelten.

Hartmann von Aue ist kein Lyriker; die Empfindung quillt ihm nicht unmittelbar aus der Seele, und seine Darstellung ist zu glatt, zu kalt, zu hell, als dass sie die tieferen, leidenschaftlichen und verborgenen Regungen des Herzens erreichen könnte. Echte Lyrik bedarf eines Helldunkels des Ausdrucks und der Wärme einer schwungvollen Natur.

Was die Zeit seiner Lieder anlangt, so gewährt das Kreuzlied (218, 5ff.) einen, wie mir scheint, unzweifelhaft festen Anhalt. Es ist nämlich sicher nach Saladins Tode (1193) gedichtet. Denn die Interpunction, welche HAUPT den Versen 218, 19. 20 gibt, scheint mir die allein mögliche zu sein. Läse man, wie J. GRIMM und PAUL wollen, *'und lebte mîn herre, Salatîn und al sîn her dienbræhten mich von Vranken niemer einen fuoz,'* so wäre der Sinn dieser Worte: „nur der Tod meines Lehnsherrn ist der Grund, warum ich Franken verlasse." Das würde aber mit dem Inhalt des ganzen Gedichts in Widerspruch stehen: denn 218, 9. 10. 24 wird als Grund der Fahrt die Minne, d. h. die himmlische, angegeben. Behält man dagegen HAUPTS Interpunction, so ist Alles in Ordnung und der Sinn der Stelle: „selbst Saladin, wenn er noch lebte, und all sein Heer brächten mich nicht aus Franken, wol aber die himmlische Minne."

Hartmann dichtete also wol seine Lieder nach dem Beginne von Reinmars dichterischer Tätigkeit, etwa seit 1190. Er zeigt denn auch

den Einfluss der Poesie Reinmars: man vergleiche Hartm. 205, 25—27 mit Reinm. 186, 26—28; Hartm. 208, 18. 19 (auch 206, 8) mit Reinm. 195, 21. 22; Hartm. 206, 19—26 mit Reinm. 171, 15—17 und 183, 28; Hartm. 206, 29. 30 mit Reinm. S. 289, wo für *werlde werde* zu lesen ist (s. Anhang II); Hartm. 207, 1—3 mit Reinm. 187, 31. 32; Hartm. 208, 4—9 mit Reinm. 171, 4. 5. 8. 9; Hartm. 215, 34 mit Reinm. 197, 31. 32; Hartm. 216, 20 mit Reinm. 192, 38 (aber auch Eilhart Tristr. 2528. 2586); Hartm. 218, 2—4 mit Reinm. 202, 37. 38.

Der höfische Minnedienst wird von Hartmann nur der Mode wegen mitgemacht, ohne dass er ihm wirkliche Begeisterung entgegen brächte. Wahrhafte Liebeslieder sind ihm denn auch nicht gelungen. Das Minnigliche tritt überhaupt sehr bei ihm zurück. Wo er im üblichen Stil seine unglückliche Liebe besingt, wird er steif, so 205, 1 ff. oder borgt sich Gemeinplätze von Reinmar, wie 206, 19 ff. Aber dessen inbrünstige Anbetung der Geliebten, dessen unerschütterliches Ausharren im Minnedienst ist ihm fremd. Den von Hausen und seinen Nachahmern ausgesprochenen Gedanken, dass doch die Trennung von der Geliebten immer noch viel schmerzlicher sei, als in ihrer Nähe ohne Erhörung zu leben, kehrt er um: er will die Geliebte, da sie ihm nicht Gewährung gibt, lieber gar nicht sehen, *'mir ist niender anderswâ wirs danne dâ'* (nämlich bei ihr) 213, 33, im vollsten Gegensatz zu Haus. 52, 25. 26. — In der Strophe 207, 11—22, die von den folgenden, deren richtige Reihenfolge ist: 207, 35; 208, 8; 207, 23; 208, 20, abzusondern ist, gibt er die Fortsetzung des Dienstes völlig auf, und 216, 29 ff. will er überhaupt von ritterlichen Frauen nichts wissen, sondern sich die Zeit mit armen Weibern vertreiben. — Weit entfernt von der gewöhnlichen Auffassung der höfischen Liebesdichtung, nach welcher der Mann nur durch langes unausgesetztes und beständiges Werben Anspruch auf Minnelohn erlangen konnte, ist das Frauenlied 212, 37, das mit seiner bitteren Klage über die Untreue des Geliebten den alten Frauenstrophen näher steht. Dies Gedicht enthält auch sonst volkstümliche Wendungen, so 213, 17; ferner den Witz 213, 7. 8; merkwürdig und widersprechend der höfischen Convenienz, nach der nur die Frau lohnen konnte, ist 213, 22. Auch das unverhüllte Aussprechen des sinnlichen Genusses im Munde der Frau 216, 3 ist wider den höfischen Ton.

Hartmann liebt es, da die Empfindung ihm nicht reichlich fliesst, seinen Liedern Sentenzen einzufügen, denen er dann manchmal eine Beziehung auf seine eigene Lage gibt: 206, 19—21; 211, 27. 28. 35. 36; 214, 9—11. 12—20; 216, 1. 2. — Nicht minniglichen Stoffen weiss er in seinen Liedern mehr abzugewinnen: die auf den Kreuzzug sich beziehenden Gedichte bezeugen das. Und der Kreuzzug selbst kommt auch seiner Liebespoesie zu Gute: zwei Lieder verwerten das Motiv der Trennung, einmal, indem die eigene Sehnsucht nach der fernen Geliebten dargestellt wird, das andere Mal, indem der zurückgebliebenen Frau die Klage in den Mund gelegt ist. Diese beiden Lieder sind das Beste, was Hartmann als Lyriker hervorgebracht hat.

Von Engelhart von Adelnburg ist zu wenig erhalten, als dass

man eine Vorstellung von seiner dichterischen Art gewinnen könnte. Das erste Lied enthält nur Gemeinplätze, und die Anrede *sælden fruht, der ougen süeze* (148, 9) ist darin das Gewählteste. 148, 25 hat dieselbe Strophenform wie Hartmann 211, 20.

Damit wäre ungefähr ein Bild gegeben von den einzelnen dichterischen Persönlichkeiten des Minnesangs vor Walther und zu bestimmen gesucht, was Jedem eigentümlich und charakteristisch ist. Otto von Botenlauben, der Markgraf von Hohenburg, Hiltbolt von Schwangau, Wolfram von Eschenbach durften nicht mehr berücksichtigt werden; denn wenn sie wol auch schon, zum Teil wenigstens, im 12. Jahrhundert gedichtet haben, so doch wol Keiner von ihnen vor der Mitte der neunziger Jahre, in welche Zeit aber bereits Walthers völlige poetische Selbständigkeit fallen wird.

Eine Uebersicht über die Ausbildung des Minnesangs vor Walther erlangt man nun aber nur, wenn man auch das Allen Gemeinsame ins Auge fasst und in seiner Umformung und Weiterführung durch die einzelnen Dichter beobachtet. Es scheint am nächsten zu liegen, zu diesem Zwecke die wichtigsten Gedanken des Minnesangs in ihrer geschichtlichen Entwicklung zu verfolgen. Indess eine nähere Erwägung zeigt, wie misslich, ja unfruchtbar das sein würde.

Es ist eigentlich mit der einfachen Frage nach der Priorität dieses oder jenes Gedankens oder überhaupt dieser oder jener geistigen Richtung im Minnesang gar nichts gewonnen. Wenn ich auch wirklich z. B. entscheiden könnte, wer zuerst von den Minnesängern den Gedanken gedacht und ausgesprochen hat (was hier nicht zu trennen nötig ist) „die Liebe überfällt den Menschen wie eine Krankheit", wie wenig wäre damit genützt zum Verständnis der Persönlichkeit desjenigen, der diesen Gedanken zuerst gefunden? Aber die Frage lässt sich gar nicht entscheiden.

Ich kann nicht sagen: der ältere Dichter wird ihn eher ausgesprochen haben als sein jüngerer Zeitgenosse oder der westlichere, der Einwirkung höfisch-französischer Sitte früher ausgesetzt, eher als der östlichere. Denn die geistige Entwicklung des Menschen schreitet ja nicht vorwärts in fortlaufenden geraden Linien, sondern in Linien, die bald rechts bald links Ausbiegungen machen, ja oftmals in gar keiner Linienbewegung, sondern in Sprüngen. Uebereinstimmungen sind also nicht nur an zwei neben einander liegenden Punkten, sondern auch an ganz getrennten möglich.

Und zwar können diese Uebereinstimmungen aus gleicher innerer Anlage oder Situation ganz unabhängig von einander entstanden sein. Schön sagt Goethe einmal (Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen. Meteore des literarischen Himmels. Hempel 34, 86): „Und doch ziehen manchmal gewisse Gesinnungen und Gedanken schon in der Luft umher, so dass Mehrere sie erfassen können. . . . Oder . . gewisse Vorstellungen werden reif durch eine Zeitreihe. Auch in verschiedenen Gärten fallen Früchte zu gleicher Zeit vom Baume."

Ferner haben aber auch die Gedanken und Empfindungen, die sich

in der lyrischen Poesie zeigen, etwas so Flüchtiges, sind so mannigfachen bewussten und unbewussten Veränderungen seitens der dichtenden Individuen unterworfen, dass es sehr schwierig ist, aus dem unübersehbaren Gewirr dieser nach allen Seiten hin laufenden, sich kreuzenden Linien eine einzelne reinlich und in fortgehendem Zusammenhange herauszulösen.

Die Entwicklung des Minnesangs bis auf Walther wird also durch etwas Anderes deutlicher als durch die Vergleichung der Lieder auf ihren Gedankengehalt hin: nämlich durch die Betrachtung ihrer sprachlichen Form, ihres Stils und ihrer poetischen Technik. Ich möchte diese Teile des dichterischen Kunstwerks seine innere Form nennen, im Gegensatz zu der äusseren, der metrischen und musikalischen.

Diese innere Form ist geringeren Veränderungen von Seiten der Dichtenden ausgesetzt, als die Gegenstände der Poesie, als der Gedankengehalt; sie führt über den Häuptern der Dichter hinweg gleichsam ihr eigenes selbständiges Leben, welches wurzelt in der halb bewussten, halb unbewussten Sitte eines grösseren Lebenskreises. Das einzelne dichtende Individuum ist sich über dieses Leben nicht klar, aber es steht unter seinem Bann. Nirgends zeigt sich deutlicher, dass jedes poetische Kunstwerk nicht nur ein Geschaffenes, sondern auch ein Gewordenes ist, als bei der Untersuchung dieses Gebiets, der Fortbildung der inneren Form. Nur ganz grosse Genien und auch sie nur in bestimmten Zeiten können, indem sie ihr eigenes Besondere zum Allgemeinen erheben, ins Allgemeine wirken lassen, bei der Umwandlung derselben tätig sein. Das Eigentümliche eines Lebenskreises in Bezug auf dichterische Erzeugnisse lässt sich aus der Betrachtung des künstlerischen Stils und der poetischen Technik am klarsten erkennen. Durch sie wird vernehmbar auch das, was von den Dichtern, als von Allen gefühlt oder gekannt, verschwiegen wird, aber gerade die unausgesprochene Voraussetzung ihres ganzen Denkens und Empfindens ist. Dies gerade nachzufühlen und so die dichterischen Persönlichkeiten nur als Glieder einer grösseren menschlichen Gesammtheit, auf dem Grunde ihrer Umgebung nach Raum und Zeit, anschaulich zu erkennen, habe ich bereits oben als die vornehmste Aufgabe aller philologischen Behandlung der Literaturgeschichte bezeichnet. Vielleicht führt das Folgende der Lösung dieser Aufgabe für den Minnesang wenigstens einen kleinen Schritt weit näher.

Ich erschöpfe nun hier durchaus nicht alle Kategorien, die sich für die innere Kunstform der lyrischen Poesie aufstellen lassen, sondern greife nur die heraus, aus denen ich etwas für die Geschichte des Minnesangs Lehrreiches abzuleiten vermag.

1. *Zur Syntax.*

Parataxe.

Die ältesten deutschen Minnelieder kennen beinahe keine andere Satzfügung als die einfache Parataxe. Die allmählich zum Bewusstsein kommende Selbstanschauung sieht in den Erscheinungen der Aussenwelt,

sofern sie in Beziehung stehen zum menschlichen Innern, und in den eigenen Empfindungen noch nicht das verwickelte Gewebe von Ursache und Wirkung, Bedingung und Bedingtem, sondern fasst Beides als neben einander stehend, sich an einander reihend auf. Das innere Band wird noch nicht äusserlich ausgedrückt, da es nur gefühlt ist, und höchstens durch unwillkürliche Betonung angedeutet. Ein Blick auf die ersten Seiten von MF. zeigt das: die Kürenberglieder, die ältesten der unter Dietmars von Eist Namen überlieferten und die Gedichte des Regensburgers stehen auf dieser primitiven Stufe: *nu* und ein demonstratives *daz*, *des* bilden meist die einzige Verknüpfung: vgl. z. B. 32, 19; 33, 21. 22; 16, 19. 20; 17, 4. 6; 4, 4.

Noch Veldeke und Rugge lieben diese Anfügung: Veld. 56, 13; 57, 36; 61, 4. 8; — 56, 26; 57, 14. 35. 37. 38; 59, 3; Rugge 101, 32; 101, 35; 106, 12; 106, 27; 108, 21; — 96, 17; 97, 7. 9. 20. 26. 27; 98, 1. 21. 39 u. s. w. Auch Reinmar noch hat in seinen ältesten Liedern einfache Parataxe: 153, 32 dreimal Anknüpfung mit *dô*.

Perioden.

Temporalsätze.

Fast zugleich mit der Wahrnehmung zweier Erscheinungen stellt sich die Unterscheidung ihres zeitlichen Verhältnisses ein, und so finden wir denn schon in den alten österreichischen volkstümlichen Liedern neben der parataktischen Satzfügung auch Temporalsätze häufig. Die einleitenden Conjunctionen sind *sô* 4, 19; 10, 4; 32, 9; *dô* 8, 35; 32, 7; *als* 10, 23; *sît* 34, 15; ferner *swenne* 6, 11; 8, 17; 16, 4; 17, 1, das hier überall rein temporal steht. Das temporale *sît* hat der Rietenburger 18, 11, aber schon er verwendet es meist causal (vergl. Scherer D. Stud. 2, 463 [29]). Im späteren Minnesang treten die temporalen Sätze zurück hinter complicirteren Satzformen: man hat da eben nicht mehr Sinn und Empfänglichkeit für die in Raum und Zeit sich abspielenden Vorgänge der Aussenwelt, sondern man grübelt allein über seine Empfindungen.

Causalsätze.

Sie finden sich in den ältesten Liedern nur ganz vereinzelt: 9, 31; 32, 2. Fast zur Manier sind sie bei dem Rietenburger geworden (Scherer D. Stud. 2, 463 [29]). Im Uebrigen wüsste ich im Gebrauch dieser Satzform bei den späteren Minnesängern keinen wesentlichen Unterschied zu finden, es müsste denn sein, dass man die Manier Veldekes und des von Fenis hervorheben wollte, die mit grosser Vorliebe die motivirende Redeweise und zwar fast stets mit der Conjunction *wan* anwenden: Veld. 58, 6. 26; 59, 1. 16; 60, 33; 62, 31. 35; 63, 18. 22. 34; 65, 7. 11. 15. 19; 66, 3. 27. 34; 67, 31; 68, 8; Fenis 80, 3. 18; 81, 29. 34. 36. 37; 82, 3. 18; 83, 9. 21. 34; 84, 6, nur einmal mit *sît* 80, 4. Fenis liebt es überhaupt, den ursächlichen Zusammenhang hervorzukehren: 81, 5 *nu wære mîn reht, möht ich, daz ich ez lieze*; 83, 33 *sô ist daz*

min reht, daz ich in iemer êre oder 83, 25 *daz ich den sumer alsô mæzlîchen klage, daz ist dâ von daz,* vgl. 84, 18 *durch reht,* ferner 81, 21. 31; 82, 29. Auch hier ist Veldeke ähnlich beanlagt: 65, 33. Es liegt etwas Verstandesmässiges in dieser Neigung zu motiviren, die auch Meinloh (Scherer D. Stud. 2, 460 [26]) teilt. — Johansdorf hat keine Causalsätze mit Ausnahme von 87, 8; 90, 30; 95, 11. .

Consecutivsätze.

Die consecutive Satzform als Ausdruck des Verhältnisses von Ursache und Wirkung ist älter als die causale: 9, 14; 4, 29; 33, 9. Die volkstümliche Gnomik der Fahrenden kennt, so wie sie uns im älteren Spervogelton vorliegt, bereits Consecutivsätze: 26, 7. 26; 28, 1. Meinloh 12, 22; 13, 32; Rietenburg 19, 35. — Geradezu ein charakteristisches Merkmal des Stils ist die Anwendung dieser Satzform bei Veldeke und Hausen: bezeichnend sind Stellen wie 45, 21 *als ungeloubic ist ir lîp daz si der zwîvel dar ûf bringet daz si hât alselhen nît .. daz si dem ungelônet lât* und 54, 37 *solte er des geniezen niht daz er in hôher wirde wol bevîsen mac daz man im des besten giht ... daz sîn süezer munt des ruomes nie gepflac;* ferner 43, 22; 44, 15; 44, 36 ff. (zweimal); 45, 2; 46, 4 ff. (zweimal); 48, 15. 28; 50, 5. 21. 22; 51, 7. 9; 52, 15. 38; 53, 8; 55, 2: 23 mal auf 55 Strophen. Bei Fenis kein wesentlich anderes Verhältnis, und ebenso ein Merkmal seines Stils: 13 mal auf 22 Strophen (ohne die wahrscheinlich nicht echten 84, 37—85, 36). — Johansdorf steht wieder für sich da; er hat diese Satzform nur 90, 6. 25; 93, 6; 95, 8 und wer aus Allem etwas schliessen will, könnte hieraus sowie aus dem seltenen Gebrauch der Causalsätze einen Schluss machen auf seine Abneigung gegen eine rationalistische Betrachtungsweise der Welt nach dem Gesetze von Ursache und Wirkung, eine Abneigung, die seiner stark ausgeprägten theologischen Richtung recht wol entspräche. — Reinmar hat verhältnismässig weniger die consecutive Satzform als seine Vorgänger.

Conditionalsätze.

Die alten österreichischen Gedichte (Kürenberg und Dietmar), die des Regensburgers und die ältesten namenlosen Lieder zeigen die hypothetische Redeweise sehr selten. Dreimal kommen Conjunctivsätze mit der Negation vor: 3, 24 *mirn kome mîn holder selle, in hân der sumerwunne niet*; 4, 23 *ich kom ir nie sô verre, irn wær mîn stætez herze ie nâhe bî* (in einem namenlosen Gedicht, das bereits überschlagende Reime hat); Regensb. 16, 21 *ezn heile mir ein frowe mit ir minne, ez enwirdet niemer mê gesunt.* — Ferner 5, 2 *kumest du mir niht schiere, sô verliuse ich mînen lîp*; 7, 14 *verliuse ich dîne minne, sô lâz ich die liute harte wol entstân.* In allen diesen Fällen steht die hypothetische Form noch der Frage sehr nahe, ausserdem ist auch der Inhalt des bedingenden Satzes zu beachten: „entziehst du mir deine Liebe, so" = „entziehst du mir deine Liebe? dann . ." Der Inhalt ist

etwas zu Fürchtendes, später ist er meist etwas zu Wünschendes. Zu diesen möglichen Fällen, die noch der Conjunction entbehren, kommen unmögliche, ebenfalls ohne Conjunction: 3, 7 *wær diu werlt alliu mîn, des wolte ich ...;* 10, 13 *jô wurbe ichz gerne selbe, wær ez ir schade niet*; Regensburg 16, 12 *und lægen si vor leide tôt, ich wil im iemer wesen holt.* Mit dieser letzten Stelle ist dagegen nicht zu vergleichen und hierher zu ziehen Meinloh 13, 24. Die Herstellung in MF. *stœchens ûz ir ougen, mir rûtent mîne sinne an deheinen andern man* gibt durchaus keinen befriedigenden Sinn. Der Vordersatz soll bedeuten: „und wenn sie aus Aerger über unsere Liebe gegen sich selbst wüteten, ich bleibe ihm doch treu." Aber wann ist es erhört, dass man aus Aerger oder Missgunst sich die Augen ausgestochen oder diese Handlung zur symbolischen Bezeichnung grosser Wut angewendet habe? Man redet wol von „sich zu Tode ärgern, grämen" (wie Regensb. 16, 12), und das Haarausraufen zum Zeichen höchster Erregung ist bekannt, aber ich zweifle, dass je das Augenausstechen in ähnlicher Bedeutung sich wird nachweisen lassen; so lange das aber nicht geschehen ist, glaube ich nicht an die Richtigkeit der von Haupt und Scherer gegebenen Erklärung. Was Letzterer (D. Stud. 2, 461 [27]) aus Machiavells Clitia beibringt „und er wird sie heiraten, wenn du dir auch die Augen auskratztest", kann für unsere Stelle nichts beweisen, da es offenbar ein Witz ist, und dieser Ausdruck kann auch nur als scherzhafte Uebertreibung gebraucht werden. Das passt aber gar nicht in den ernsten, leidenschaftlich erbitterten Ton der Frauenstrophe Meinlohs. Was Pfeiffer (Germ. 3, 486) vorschlug *'stœchens ûz mîn ougen, mir rûtent mîne sinne'*, ist schon von Haupt (Zs. 11, 576) mit Recht als unmöglich zurückgewiesen. Ich möchte lesen *stœchens ûz ir ougen! mir rûtent mîne sinne an deheinen andern man.* Ich beziehe dann den Conjunctiv *stœchens* auf das Vorhergehende: „Alle mögen wissen, dass ich seine Geliebte bin, doch *âne nâhe bî gelegen: des hân ich weizgot niht getân;* möchten sie ihnen, die solch böswillige Verleumdungen über mich verbreitet haben, die falschen Augen ausstechen, die überall umhergespäht haben! Ich meinerseits bleibe meinem Geliebten treu." Das Augenausstechen war eine verbreitete, verstümmelnde Strafe und wurde, wie ich aus Osenbrüggen Alamann. Strafrecht S. 93 lerne, vom Augsburger Stadtrecht, der Grundlage alles alemannischen Rechts, gegen den in Augsburg als Späher Ergriffenen festgesetzt (in Freybergs Sammlung teutscher Rechtsalterthümer I, 107). Natürlich ist diese Strafe in Schwaben auch ein Jahrhundert vor Abfassung des Augsburger Stadtrechtsbuches üblich und Meinloh, der selbst Schwabe ist, bekannt gewesen. Auch eine Stelle aus dem Reinhart Fuchs des Alemannen Heinrich des Glîchesaere ist hier anzuführen: V. 602 droht *Îsengrîn* dem *Künîn* für die lügnerische Verleumdung seiner Frau, ihm die Augen auszureissen. Auch hier ist der Inhalt der Verleumdung, wie bei Meinloh, der Vorwurf geschlechtlicher Vergehung. Auch Walther wünscht den Falschen und Lügnern 61, 27 *got solte* sie *rihten daz in diu ougen ûz gefüeren* und 59, 9 verbindet er *verlogenen munt und twerhez sehen.* Dass den Merkern

und Verleumdern wie Verbrechern Strafen gewünscht werden, kommt im Minnesang oft vor: Rotenburg MSH. I, 75 b *der die dar umbe hienge, die guoten liuten wendent triuten*, und schon Veld. 58, 11 *swer mir schade an mîner frouwen, dem wünsch ich des rîses dar an die diebe nement ir ende;* allgemeinere Verwünschungen MF. 9, 18; Neidh. 24, 8. 11. 12; Morung. 131, 27; Ld. 53, 28.

Man wird wol nicht irren, wenn man annimmt, dass die hypothetische Satzform dem Minnesang von der volksmässigen Gnomendichtung gekommen ist. Der Dichter des älteren Spervogeltons ist reich an hypothetischen Relativsätzen mit *swer, swelh, swâ* (27, 4. 11; 28, 21. 34; 29, 20. 27); alles Sätze, die sich auf einen angenommenen Fall beziehen. Dasselbe gilt von Denksprüchen MSD. 49 S. 151, Carm. Buran. S. 107. — Dietmar von Eist hat mehrfach derartige Sätze 33, 11. 33; 34, 2; der einzige wirklich hypothetische Satz 33, 29 ist ein Sprichwort (siehe W. Grimm Freidank[1] S. XCI). Meinloh bewegt sich noch sichtlich im Kreise der Gnomendichtung: 12, 1. 9. 15; 13, 35 (vgl. Scherer D. Stud. 2, 460 [26]). Auch der Rietenburger mag vom Anonymus gelernt haben; er hat schon das hypothetische Satzverhältnis äusserlich ausgedrückt durch *ob* (18, 3. 4; 19, 2), wie Jener, der ausserdem auch die conditionale Partikel *swenne* und daneben auch einfache conjunctionslose Sätze mit Fragestellung anwendet (26, 25; 30, 4; — 28, 3. 33; 29, 25; 31, 4). Dass der Rietenburger die volkstümliche Gnomik gekannt hat, machen einige Anklänge an deren Eingangsformeln glaublich, auf die Scherer (D. Stud. 2, 470 [36]) aufmerksam macht: 18, 25 *ich hôrte wîlent sagen ein mære*, 19, 24 *swaz ich singe, daz ist wâr*, vgl. Spervogel 22, 2; 23, 23. Auch Rugge, der in anderer Beziehung vielleicht von dem Stil der geistlichen populären Poesie beeinflusst ist, hat vielfach allgemeine Sätze mit *swer* u. s. w.: 96, 6. 13. 20; 97, 20. 35; 98, 21; 104, 13. 18. 20. 26.

Allen diesen hypothetischen Sätzen der älteren Zeit haftet, wenn ich so sagen darf, etwas Körperliches an. Meinloh, der sie am meisten anwendet, stellt Erfahrungssätze auf: zu einem als angenommen hingestellten Satz, aus seiner eigenen Lebensbeobachtung geschöpft, tritt die natürliche Folgerung. Aus der Aussenwelt und ihrer Betrachtung folgt noch Bedingung und Schluss. Das wird mit Hausen ganz anders. Veldeke steht noch durchaus auf dem alten Boden. In MF. hat er an acht Stellen hypothetische Sätze, davon sind drei Stellen aber wol anders zu fassen. 58, 17 *frâg iemen wer si sî, der kenne si dâ bî* (wirklicher Fall, keine Conjunction), 63, 30 *solt ich ze Rôme tragen krône* (unmöglicher Fall, dem Wunsch nahestehend, ohne Conjunction); 67, 9 *swenn diu zît alsô gestât* (künftiger Fall); 66, 13 *geschihet mir als dem swan, der singet als er sterben sal, sô ...*, (ich glaube, man kommt der Art Veldekes näher, wenn man liest *geschihet mir als dem swan, der ...? sô ...*) 67, 17 *durch sînen willen ob er wil.* 63, 35. 36 ist wol in MF. nicht richtig interpungirt. Haupt wird die Stelle so verstanden haben: „ist die Geliebte noch immer in derselben Gesinnung gegen mich, noch immer ebenso mir abgeneigt, wie damals als ich sie

verliess, so mag sie nur immerhin dort und ich hier, d. h. von mir getrennt, bleiben." *lebt* (V. 35) würde dann hier in prägnantem Sinne nicht den Lebenszustand, die Lebensweise, sondern die Gesinnung, das Benehmen bezeichnen, ein Gebrauch des Wortes, den das mhd. Wb. nicht belegt, der aber z. B. in der Erzählung vom übelen Weibe V. 768 sicher ist: *als ein ber der an einer lannen strebt, dem gelîch sî dannoch lebt. sî phnurrete jenen unde disen, sî gebârte als sî mit einem risen dannoch hete gevohten.* Indess passen die beiden Verse so erklärt gar nicht zum Vorhergehenden, wo die Frau aufs höchste gerühmt und gelobt und durch gar nichts angedeutet wird, dass das bestehende Verhältnis ein unglückliches, die Neigung des Dichters nicht erwidert sei. Noch weniger befriedigt die Aenderung, die PAUL (Beitr. 2, 422), indem er wol HAUPT eine verkehrte Erklärung der Worte mit Unrecht zuschiebt, vorschlägt: *wan ich tæte ich weiz wol wie, lebt si noch als ich si lie: sô ist si dort und ich bin hie* d. h. „ich würde wol wissen, wie ich täte, falls sie noch (in derselben untadelhaften Weise) lebt wie damals, als ich sie verliess: aber leider ist sie dort und ich bin hier; darum kann ich nicht so tun." Aber diesen Sinn trägt PAUL künstlich hinein, er kann bei der von ihm angenommenen Interpunction gar nicht in den Worten liegen: das *sô*, welches, auf eine als möglich hingestellte Hypothese zurückweisend, die wirkliche Sachlage einführt, könnte hier doch nur den vorangehenden Bedingungssatz negiren und bedeuten „so aber, da das nicht so ist, da sie nicht so untadelhaft lebt" oder „da ich nicht weiss, ob sie noch untadelhaft lebt"; darauf kann aber doch nicht als Nachsatz folgen .... „so sind wir getrennt", denn diese Tatsache ergibt sich doch nicht erst aus der veränderten Lebensart der Geliebten oder der Unkenntnis des Dichters über dieselbe. Ich möchte daher lesen: *lebt si noch als ich si lie? odr ist si dort und ich bin hie?* „lebt sie noch in aller ihrer Schönheit, wie ich sie verliess? oder ist sie dort (im Jenseits) und ich bin hier (auf Erden)?" So fragt auch bei Johansdorf 95, 13 die zurückgebliebene Geliebte des auf dem Kreuzzuge befindlichen Dichters *'lebt mîn herzeliep, od ist er tôt?'*, und mehrfach belegen lässt sich diese Frage aus der volkstümlichen Liebespoesie späterer Zeit (UHLAND Volkslied. Nr. 150, 3; Schrift. 3, 428. 524; 4, 179). — 67, 13 ist nach *vogelkîn* ein Punkt zu setzen; das aufs Vorhergehende weisende *des* mit kurzem Hauptsatze ist ganz in des Dichters Art; V. 14 ist als Wunsch zu fassen; die Herstellung des Textes in MF. ist weniger wahrscheinlich. 67, 15 ist natürlich eine Aufforderung, kein eigentlicher Bedingungssatz, das Ganze erhält freilich conditionalen Sinn. Endlich 68, 4 schreibt LACHMANN *'lônet mirs diu guote'* gegen die Handschrift, die *lônes mirs* hat d. h. *lône si mir es, diu guote* als Wunsch, darauf ganz in Veldekes Art unvermittelt der kurze Schlusssatz, als Ergebnis des Ganzen: *'wir zwei betriegen unser huote'*. Unser modernes Sprachgefühl ist in allen derartigen Fällen geneigt, die beiden Sätze in eine hypothetische Periode zusammenzufassen, während sie im Mittelhochdeutschen als zwei parataktische Sätze gefühlt wurden. Deshalb ist es z. B. sehr richtig, wie LACHMANN Walther 39, 4. 5 hergestellt hat, obgleich

uns vielleicht näher läge, zu lesen *sæhe ich die megde an der strûze den bal werfen, sô kæme uns der vogele schal.* Und die höfische Dichtung der Hausenschen und Reinmarschen Schule hätte wol auch so construirt, aber Walther kehrte zur einfacheren volksmässigen Satzfügung zurück.

Mit Hausen beginnt, wie gesagt, in der Syntax der mittelhochdeutschen Lyrik eine ganz neue Periode: die hypothetische Satzform wird mit allen möglichen Färbungen ausgebildet; Jeder der folgenden Minnesänger (mit den erwähnten Ausnahmen) gibt sie als eine längst geprägte und umlaufende Münze aus. Man kann deshalb nicht die mehr oder minder häufige Anwendung der conditionalen Redeweise, die sich durch Zählen ermitteln liesse, der Beurteilung zu Grunde legen. Vielmehr muss man nach innern Verschiedenheiten suchen.

Allgemein werden jetzt Conditionalsätze wie „wenn sie mich erhört, wird Alles gut" oder umgekehrt „ich werde nicht froh, wenn sie mich nicht erhört": Haus. 44, 28; Fenis 82, 36; 83, 3. 7; Bligger v. Steinach 118, 8; Johansdorf 86, 15; 91, 24; Gutenburg 75, 26; Rugge 107, 5; Hartwic v. Rute 116, 10; 117, 9. 18; Reinm. 155, 3; 156, 5. 34 und oft; Morungen 124, 12 und oft; Hartm. 212, 27. — Auch die Höflichkeitsformeln, ausgedrückt durch einen Bedingungssatz mit *ob*, seltener *swenn* oder der blossen Fragestellung, die zur Milderung der Behauptung dienen, werden ganz allgemein: Haus. 45, 31; 46, 14; 53, 19; Gutenburg 74, 5; Johansdorf 89, 16; Veldeke 67, 17; Rugge 96, 28; Reinm. 150, 23; Morung. 122, 17; Hartm. 216, 21. 23. 27.

Aber es lassen sich denn doch gewisse Unterschiede im Bau der Conditionalsätze erkennen.

Auf Hausen geht folgende Bildung zurück: es wird etwas als möglich angenommen, was der Wirklichkeit nicht entspricht, und daraus eine Folgerung gezogen, dann wird dazu in Gegensatz gestellt das Wirkliche; „wäre das so und so, so würde ..., es ist aber nicht so, also .." Haus. 43, 19 *wær si mir in der mâze liep, sô wurd es umb daz scheiden rât; wan ez mir alsô niht enstât daz ich mich ir getrœsten müge;* 45, 15 *wær ich iender umb den Rîn, sô friesche ich lîhte ein ander mære; des ich doch leider nien vernam;* 52, 7 *het ich sô hôher minne mich nie underwunden, mîn möhte werden rât; ich tet ez* (aber) *âne sinne;* 53, 28 *und wærest du tôt, sô dûhte ich mich rîche. sus muoz ich von dir leben betwungenlîche.* Horheim hat diese Ausdrucksform auch, wenngleich nicht so deutlich: 115, 11 *kunde ich klagen mîn herzeleit geliche als ez mir nâhe gât, sô wolde ich sagen ... daz verswîge ich* (aber); Zwischengedanke „ich kann es aber nicht, deshalb..." Auch Fenis kennt diese Satzform, obwol er sich sonst in der Anwendung von hypothetischen Sätzen noch in engeren Grenzen bewegt: 81, 5 *nu wære mîn reht, möcht ich, daz ich ez lieze. Ez stêt mir niht sô. ich enmac ez niht lâzen.* Gutenburg, Johansdorf und Rute haben derartige Sätze nicht, ebensowenig Bligger v. Steinach, wol aber gebraucht sie Reinmar mit Vorliebe und er hat sie noch künstlicher ausgebildet: 155, 10 *diu nôt mir underwîlent reht an mîn herze gie.*

und wær ich ander iemen alse unmære manegen tac, dem het ich gelân den strît. diz (jedoch) *ist ein dinc, des ich mich niht getrœsten mac;* 156, 5 *gehôrt ich sînen gruoz, daz er mir nâhen læge, sô zergienge gar mîn nôt. sîn fremeden* (aber) *tuot mir den tôt;* 157, 31 *und wiste ich niht, daz si mich mac vor al der welte wert gemachen..., ichn diende ir niemer... tac: sô hât si tugende..* (ich weiss aber, dass sie Tugenden hat..); 187, 39 *sol mir an ir guot ende ergân... sô mac uns beiden liep geschehen. swaz si es gelenget, daz ist schade* (sie zieht es aber in die Länge, das ist schade), 195, 28 *sprœche ein wîp 'lâ sende nôt', sô sunge ich als ein man der fröide hât. sus muoz ich trûren an den tôt.* Morungen hat dieselbe syntaktische Erscheinung: 123, 22 *wær ir mit mîme sange wol, sô sunge ich ir: sus verbôt siz mir;* 144, 31. — Rugge 100, 1 *wurd ich ein alsô sælic man, daz ich si lônes dûhte wert, so erwurbe ich daz ich nie gewan; nu geschiht mir leide.* Hartmann 206, 29 ff.

Eine andere eigentümliche Verbindung hypothetischer Sätze ist die Aufstellung eines Dilemmas, wobei natürlich auch Antithese sich einstellt: „wenn das so ist, geschieht das; ist es aber so, so geschieht dies." Zunächst finden wir sie wieder bei Hausen 54, 19 (in dem Frauenmonolog, der auf Reinmar so sichtbar gewirkt hat, s. 186, 19; 192, 25): *tæte ich des er gert, dâ von möht ich gewinnen leit und ungemach. lâze ab ich in ungewert, daz ist ein lôn der guotem manne nie geschach.* Fenis 82, 16 *so ich bî ir bin, daz tætet mir den muot, und stirbe ab rehte, swenne ich von ir kêre* (mehr temporal, mit Chiasmus). Johansd. 90, 18 *und ist daz ich genâde vinde, sô gesach ich nie sô guoten lîp. ob ab ich ir wære vil gar unmære, so ist si doch diu tugende nie verlie;* 94, 28 *komest du wider bî als ich die reinen gotes vart volendet hân, sô wis mir aber willekomen. wilt ab du ûz mînem herzen scheiden niht, sô sî...* Rute; Gutenburg, Bligger von Steinach, Horheim; Rugge, Hartmann zeigen keine Beispiele. Dagegen besonders häufig Reinmar: 163, 34 *lîd ich die liebe mit dem willen mîn, son hân ich niht ze guoten sin. ist aber daz i's niht mac erwenden, sô möhte mir ein wîp ir rât enbieten;* 167, 10 *gevalle ez danne uns beiden, sô st stæte; verliese ab ich ir hulde dâ, sô sî verborn als obe siez nie getæte;* 190, 19 *waz bedarf ich denne fröiden mê, obe mir ir genâde wonet bî? ist ab daz mich ir genâde alsô vergât..., sô mac ich klagen vil;* 197, 15 *kœme ich nu von dirre nôt, ich enbegundes niemer mê. volge ichs* (aber) *lange, ez ist mîn tôt;* ebenso 177, 27 ff.

Morungen zeigt sich hier Reinmar nahestehend: 128, 5 *swîge ich unde singe niet, sô sprechent si daz mir mîn singen zæme baz: spriche ab ich unde singe ein liet, sô muoz ...* 138, 13 *wol mich, hab ich al der werlte wâr geseit. habe ich daran missesehen, daz ist mir leit* (Chiasmus); 143, 16 *wil si frömden mir dur daz dazs ..., dêst ein swacher friundes haz. wils aber die huote alsô triegen, dast uns beiden guot.*

Eine dritte beliebte Form des conditionalen Satzverhältnisses ist die

der Einschränkung. Auch hier ist wieder Hausen Erfinder und Vorbild: 43, 21 Form der Einschränkung als Ausdruck für den Gegensatz des Wirklichen zum Angenommenen; 44, 31 *swaz got an frowen hât erhaben, dazn kan an ir nieman gemêren. wan als ich ir mîn angest sage, daz kan si leider wol verkêren;* 46, 31 *von der sprich ich niht wan allez guot, wan daz ir muot zunmilte ist wider mich gewesen;* 54, 4; 54, 14 *torst ich genenden, sô wold ich im enden sîne klage; wan daz ich vil... sendez wîp erfürhten muoz der êren mîn* (vgl. Reinm. 186, 28; Walth. 114, 10). Gutenburg wendet diese Redeform im Leich an: 70, 11, und ebenso hat sie sich Horheim 115, 8; 114, 5. 9 nicht entgehen lassen. Bligger v. Steinach zeigt kein Beispiel, was aber natürlich bei dem geringen erhaltenen Reste seiner Poesie nichts besagt. — Fenis 82, 38 *sus mac ich jungen, alsus*[20]) *wird ich alt, wan daz mir ein mære noch sanfter tuot.* — Johansdorf nur 89, 28 *der grôzen marter was im ouch vil gar unnôt, wan daz in erbarmet* u. s. w.; Rute gar nicht. Reinmar bietet viele Beispiele, entsprechend seiner Neigung zu Revocatio, Berichtigung und Verklausulirung (s. u.): 164, 30 *in disen bœsen ungetriuwen tagen ist mîn gemach niht guot gewesen: wan daz ich leit mit zühten kan getragen, ichn könde niemer sîn genesen;* 167, 26 *joch klage ich niht mîn ungemach, wan daz den ungetriuwen ie baz danne mir geschach;* ebenso 171, 2; 175, 15; 176, 38. — Auch Rugge kennt derartige Sätze 102, 34 *ich erkenne friunt sô stœte daz er niemer missetœte, wan dur bœser liute rœte;* 104, 24 *der bœsen hulde nieman hât, wan der sich gerne rüemen wil* und 105, 15 *wan daz ich friunden volgen sol, ich bin mir schedelîchen hie.* — Morungen stimmt auch hier zu Reinmar: 128, 32 *wan daz ich si gerne sach und in ie daz beste sprach, mir enwart ir nie niht mê;* 133, 5 *sist mit tugenden und mit werdekeit sô behuot...*, *wan des einen daz;* 133, 15 *mîn alte nôt die klagte ich für niuwe, wan daz ich fürhte..;* 135, 25 *got weiz wol daz sie noch mîniu wort nie vernam, wan daz ich ir diende mit gesange;* 135, 33 *der von sîner nôt niht gesprechen enkan, wan daz er;* 140, 8. Engelhart v. Adelnburg 148, 21 *ich hân doch gein ir deheine schulde mê wan deich si mit triuwen meine.* Hartmann 205, 8 *ich wil ir anders ungefluochet lân wan sô, sî hât niht wol ze mir getân;* 207, 28 *sît ich mich rechen sol, dêswâr daz sî, und doch niht anders wan alsô daz ich ir heiles gan;* 208, 24 *ichn gerte nihtes mê, wan müese ich ir als ê ze vrowen jehen;* 208, 28 *dem niemer liep geschiht, wan daz er sich versiht deiz süle geschehen;* 216, 35 *bî frowen trûwe ich niht vervân, wan daz ich müede vor in stân;* vgl. 207, 24; 212, 16.

---

20) Kann das erste *sus* „unter diesen Umständen" und gleich darauf *alsus* „unter den entgegengesetzten Umständen" heissen? Oder ist für *alsus* '*anders*' zu schreiben? — Dem verschnörkelten Fenis ist der Comparativ *sanfter* zuzutrauen, den Paul (Beitr. 2, 436) in *sanfte* ändern will.

Einiges Allgemeine über die Syntax der Minnesänger.

Ich will hier nur, ohne irgendwie erschöpfend das ganze Gebiet der Syntax zu behandeln, wenige Einzelheiten hervorheben.

Wir haben gesehen, dass die ältesten Dichter die Parataxe bevorzugten, auch Veldeke noch. Es fragt sich, wann kommen im Minnesang complicirte Perioden auf? Die Antwort ist: bei Hausen. 45, 1 conditionaler Vordersatz mit Consecutivsatz und eingeschobenem Relativsatz, dann langer Nachsatz; ein ähnliches Schema 51, 5 ff.; 44, 35 *ein herte herze kan siz lêren, dazs alsô lihte mac vertragen sô grôzez wüefen unde klagen, deich lîde umb ir hulde sêren daz ich niemer mac verdagen;* 46, 9 *mîn herze unsanfte sînen strît lât, den ez nu mange zît behabet wider daz aller beste wîp, der ie mîn lîp muoz dienen swar ich iemer var;* 48, 13 *ich gunde es guoten frowen niet daz iemer mêre kœme der tac daz si deheinen heten liep;* 52, 38 *diu mich betwanc daz ich lie mîn gemüete an solhen wân der mich wol mac verwâzen, ez ensî daz ich genieze ir güete, von der ich bin alsô dicke âne sin.* Vorausgegangen war ihm darin Meinloh 13, 35 *swelhiu sînen willen hie bevor hât getân, verlôs si in von schulden, der wil ich nu niht wîzen, sihe ichs unfrœlîchen stân.* Diese complicirte Periode steht einzig da unter Meinlohs sonst einfacheren Satzbildungen: daraus folgt, was auch an sich klar ist, dass die syntaktischen Formen früher bereits vorhanden und ausgeprägt waren, als sie in literarischen Gebrauch kamen. — Wir haben einige überladene Perioden bei Hausen kennen gelernt, aber im Allgemeinen ist seine Syntax doch noch übersichtlich und einfach. Einfachheit der Perioden bewahren auch Horheim, Bligger von Steinach und Rugge. Dagegen freut Gutenburg sich sichtlich sowol an verwickeltem Satzbau, wobei er selbst vor Einschachtelung sich nicht scheut, als namentlich an der Häufung gleicher Satzformen: 70, 10 *daz si mir under wîlen tuot, daz diuhte ein andern man vil guot, wan daz doch hôher wil mîn muot, dem ich geziehen nienen mac;* 75, 6 *er kêrte den Rîn ê in den Pfât, ê ich si lieze, diu mich hât betwungen, und doch schône stât von ir mîn herze, swiez ergât.* 78, 33 *ich wil niemer durch minen kumber vermîden, ichn singes alleine swiez mir ergât, und wil gerne sölhe nôt iemer lîden, diu von minnen mir als nâhe gât, sît mîn lîp an dem zwîvel bestât, daz mîn leider niemer kan werden rât âne die diu sô betwungen mich hât;* 70, 21—29; 73, 21—37 (ein Satz durch 17 Verse!). — Zur Manier geworden ist Ausspinnung des Gedankens in endlosen Perioden auch bei Reinmar und denen, die ihm nacheifern. 160, 25 *wil sis noch niht hân vernomen, sô nimet mich wunder wes ich vil maneger swære niht enber die mir dicke sêre nâhen an dem herzen sint, daz ich vrô niemêre tac belîbe;* 167, 4 *mac si mich doch lâzen sehen ob ich ir wære liep, wie si mich haben wolte. sît mir niht anders mac geschehen, sô tuo gelîche deme als ez doch wesen solte, und lege mich ir nâhe bî und bietez eine wîle mir als ez von herzen sî: gevalle ez danne ... sô sî stœte; verliese ab ich ... sô sî verborn;*

168, 21 *sît des nu niht mac werden rât, in ringe mit der nôt daz mir mîn klagedez herze ist jâmers vol, diu in iemer weinet, daz bin ich, wan er...;* 170, 29 *niemen imez vervienge zeiner grôzen missetât, ob er dannen gienge dâ er niht ze tuonne hât, spræche als ein gewizzen man....;* 187, 1 *als ich eteswenne in mîme zorne sprach daz er die rede vermite.., sô hât er, daz ichz an manne nie gesach, sô jæmerlîche site daz ez mich zewâre müete, unde iedoch sô sêre niet daz ers iht genieze;* 187, 11 *mir ist beide liep und herzeclîchen leit daz er mich ie gesach..., sît daz er verliesen muoz sîn arebeit, sô wol als er mir sprach* und öfter. Reinmars Perioden sind entschieden schwerfällig und mitunter nicht leicht zu übersehen. — Fenis 81, 37 *sît daz diu Minne mich welt alsus êren daz si mich hiez in deme herzen tragen diu mir wol mac mîn leit ze vröuden kêren, ich wære ein gouch, wolt ich....,* aber sonst wendet er einfachere und kürzere Sätze an. Auch Johansdorf hält sich von Künstlichkeit frei, abgesehen etwa von 89, 15 ff. Auffällig langatmig sind die Perioden bei Hartwic von Rute 117, 1 ff. 14 ff., ohne jedoch unklar zu werden. Morungen ist entschieden knapper und schlichter in seinem Satzbau, als die meisten andern Minnesänger. 125, 12 ff. ist die einzige complicirtere Periode bei ihm; sonst liebt er es, gleichartige Satzformen gehäuft neben einander zu stellen, wie 136, 12 ff. Er gestattet sichtlich der natürlichen Rede Einfluss auf seinen Satzbau, daher ein Wechsel der Construction, wie 145, 11. 12 und ἀπὸ κοινοῦ, wie 133, 29 — 32; 139, 5—7.

Beliebt ist seit Hausen, zwei Conditionalsätze asyndetisch an einander zu fügen, mögen sie logisch coordinirt oder subordinirt sein: 50, 32 *lâze ich iht durch die merkære, frömde ichs mit den ougen, si minnt iedoch mîn herze tougen.* Johansdorf 91, 36 *sæhe ich ieman der jæhe er wære von ir komen, wære ich dem vînt, ich wolt in grüezen.* Reinmar 159, 37 ff. 170, 31 ff. Morungen 126, 32; 137, 27 (drei Conditionalsätze neben einander); 138, 25.

Ein eigentümliches Stilprinzip ist die bei einigen Minnesängern beliebte Trennung zusammengehöriger Satzglieder durch Einschiebung anderer. Es mag im Grunde volkstümlich sein, wird wol aber von Reinmar und Hartmann mit Bewusstsein geübt sein. Es wird entweder der Relativsatz von dem zu bestimmenden Wort getrennt: Rugge 104, 35 *daz muoz ûf ir genâde sîn mit stæte zallen zîten sô der ich...;* 105, 28 *der sô gewendet sînen muot, daz er daz beste gerne tuot,... ê der;* Reinm. 150, 10 *ez wirt ein man... vil lihte sælic unde wert, der;* Hartmann 217, 26 *an dem ich triuwe und êre ie vant..., der ist.* Oder die Apposition wird getrennt von dem zu bestimmenden Worte: Reinmar 179, 17 *ein wîp mit alsô reinen siten, mir wære lîp und guot unmære, het ich si vermiten.* Oder zwei Satzglieder oder Ausdrücke synonymen Inhalts werden von einander getrennt: Morung. 130, 28; 143, 4; besonders häufig bei Reinmar vgl. unten S. 92 und Anhang II. Oder endlich der Nachsatz wird von dem Vordersatz getrennt: Reinmar

178, 22 *spreche er daz er welle her, daz ichs immer lône dir, sô bit in ...*, Hartmann 205, 15 ff.; 210, 3 ff., 23 ff.; 216, 22.

2. *Poetische Technik.*

Antithese. Oxymoron.

Gegensätze und Widersprüche in seinem Dasein kommen dem Menschen erst dann zum Bewusstsein, wenn er es gelernt hat, sich aus der Masse der ihn umgebenden Erscheinungen herauszuheben und sich als selbständiges Einzelwesen zu fühlen. Er lässt dann nicht mehr die Wirkungen der Aussenwelt unbewusst über sich ergehen, sondern versucht, ihre Eindrücke reflectirend festzuhalten und von sich loszulösen. An der Entwickelung des Minnesangs kann man dies allmähliche Erwachen der Reflexion beobachten.

In der Zeit des ausgebildeten Minnesangs überrascht die häufige Anwendung der Figur des Gegensatzes, der Antithese. Es ist interessant, sie zu verfolgen in ihren ersten Spuren in der schlichten Sprache der ältesten Lyriker und in ihrer Weiterentwickelung, in deren Verlauf sie zu einem hauptsächlichen Kennzeichen des poetischen Stils wird.

Der Wechsel der Jahreszeiten mag wol zuerst gewirkt haben, die Vorstellung des Gegensatzes zum Gefühl zu bringen. Der Herbst weckte eine wehmütige Erinnerung an den vergangnen Sommer. Bald setzte man das eigene Leben in Beziehung zur Natur: der Sommer schien die Zeit der Freude, des Liebesglücks, und schied sich schroff vom Winter, der Zeit der Klage, der Trennung. Für alle diese Formen der Empfindung haben wir in unseren ältesten Liedern Belege (vgl. E. Schmidt a. a. O. S. 91). Eine weitere Stufe bezeichnet der Augenblick, wo sich der Mensch mit seinen Stimmungen in Gegensatz zur Natur stellt. Schon unser wahrscheinlich ältestes Liebeslied 37, 4 steht auf dieser Stufe: die Frau, die eingeengt ist durch Neid und Missgunst, fühlt sich unglücklich beim Anblick des Falken, der frei durch die Lüfte schwebt und nach eigener Wahl einen Baum sich sucht. Im Allgemeinen aber beharrt der Minnesang noch längere Zeit dabei, für das rhythmische Spiel der menschlichen Empfindungen ein Analogon in der Natur zu finden (vgl. E. Schmidt a. a. O. S. 92). Wir haben es jedoch mit den Liedern, welche den altüberlieferten formelhaften Natureingang zeigen, nicht zu tun, sondern mit denen, wo sich der Dichter selbstbewusst mit seiner Stimmung in Gegensatz stellt zu der draussen herrschenden Jahreszeit. Die hierhergehörigen Beispiele hat E. Schmidt (S. 92) zusammengestellt. Aus der Gegenüberstellung von Liebesstimmung und Natur ergibt sich von selbst die Form des Vergleichs: „was ist mir wichtiger, das Glück in mir oder der leidige Winter draussen?“ Aber auch diese Stufe wird bald verlassen, die letzte Beziehung zur Natur aufgegeben und der Gegensatz nur noch im Menschlichen gesucht. Von diesem Punkte an will ich die Weiterentwickelung verfolgen.

Dieser Gegensatz wird zunächst dem Raume nach gefühlt: aus der

Betrachtung Anderer schöpft der Dichter die Antithese. Auf diesem Standpunkte steht Meinloh, Veldeke und auch Rugge. Die Spruchpoesie der Fahrenden (Antithesen beim Anonymus 27, 6 ff.; Spervog. 23, 8. 9. 19; 25 ff.), die ältesten österreichischen Lieder (7, 1 *vil lieber vriunde vâren daz ist schedelîch: swer sînen friunt behaltet, daz ist lobelîch*) und vielleicht auch die Antithesen der geistlichen Dichtungen mögen ihnen darin Vorbilder gewesen sein. Meinloh 12, 1 *swer werden wîben die nensol, der sol semelîchen varn ... ich wæne, unkiuschez herze wirt mit ganzen triuwen werden wîben niemer holt;* 12, 18 *ungæhiu* (Scherer) *friuntschaft machet wankelen muot. wan sol ze liebe gâhen.* Veldeke 58, 11 *swer mir schade an mîner frouwen, dem wünsch ich des rîses, ... swer mîn daran schône in trouwen, dem wünsch ich des paradîses;* 60, 13 *der blîtschaft sunder riuwe hât mit êren, hê ist rîche. daz herze dâ diu riuwe in stât, daz lebet jâmerlîche.* Rugge 99, 8 *diu helle diust ein bitter hol, daz himelrîch genâden vol.*

Oder der Zeit nach: Veld. 61, 18 *dô man der rehten minne pflac, dô pflac man ouch der êren. nu mac man naht unde tac die bœsen site lêren.* Die Klagen Walthers, in denen er der augenblicklichen eine frühere bessere Zeit gegenüberstellt, sind bekannt, aber die ganze Reihe der Minnesänger zwischen Veldeke und Walther hat nichts derart — die Klagen Rugges 108, 22 sind nicht antithetisch gefasst —, sondern sucht vielmehr den Gegensatz zwischen der eigenen Person und der Welt, zwischen den Gefühlen des eigenen Herzens und den Neigungen der Gesellschaft, in der sie leben.

Liebe will einsam sein. Die Liebenden sind sich eine eigene Welt. Sie sondern sich von der Gesellschaft ab, stellen sich ihr gegenüber. Das findet rührenden Ausdruck in den ältesten österreichischen Liedern: 10, 5 *sô lâ du dîniu ougen gên an einen andern man. son weiz doch lützel ieman wiez undr uns zwein ist getân;* 32, 9 *sô al diu werlt ruowe hât, sô mag ich eine entslâfen niet;* 38, 16 *ein ritter, der dich hât erwelt ûz al der werlte in sîn gemüete* (wie scharf sondert sich hier schon *al diu werlt* und *gemüete!*); 39, 8 *nu muoz ich al der werlte haben dur sînen willen rât.* — Den Gegensatz verschärft der höfische Frauendienst, die Gewohnheit, um verheiratete Frauen zu werben: man begehrt verbotene Frucht und stellt sich so in Gegensatz zu Sittlichkeit und Sitte: Regensb. 16, 8 *sin mugen alle mir benemen den ich mir lange hân erwelt ze rehter stæte in mînen muot;* Rietenb. 18, 13 *ich fürhte niht ir aller drô, sît si wil daz ich sî frô;* Meinloh 12, 27 *ich lebe stolzlîche, in der werlte ist nieman baz.* Auf die Entwicklung dieses Gedankens überhaupt, gleichviel ob er in der Form von Antithesen ausgedrückt ist oder nicht, gehe ich hier nicht ein. Speziell über Erwähnung der *merkære*, von *huote* und *nît* hat Lehfeld (Beitr. 2, 383 ff.) Einiges zusammengestellt; Schlüsse auf die Anschauungen und Gesinnungen der Dichter lagen wol nicht in seiner Absicht. Dass Liebende gern einsam sind, war in der allgemeinen Vorstellung der Zeit lebendig, wie eine in dem von Ettmüller 1843 herausgegebenen

Liebesbrief citirte Stelle Freidanks bezeugt: *ein man der rehte minne hât, wie dicke er von den liuten gât* (vgl. Zs. 4, 398). — Beliebt wird ferner die Gegenüberstellung der eigenen unglücklichen Liebe und der glücklichen Anderer. Hausen 44, 5 *der grôzen swære* (der *huote*) *bin ich leider frî, die doch erfürhten muoz vil manic sælic man.* Der Ausdruck *sælic man* wird stehend; Reinmar hat den Gegensatz oft; von ihm lernt ihn Walther (vgl. Reinm. 153, 16; 155, 8 u. s. w. E. Schmidt a. a. O. S. 38. 84), s. unten Kap. IV.

Der Gegensatz kann aber noch schärfer gefasst werden.

Hausen zuerst stellt die Antithese auf nicht zwischen der eigenen Lage und der Gesellschaft, sondern zwischen der eigenen Anlage und der der Gesellschaft. Nicht mehr leitet er die Sonderstellung, die er einnimmt, davon her, dass äussere Umstände ihn in eigentümliche, von den allgemeinen abweichende Verhältnisse gebracht haben, sondern von der eigenartigen Beschaffenheit seiner Natur, die ihn von vornherein in Gegensatz bringt zu allen anders angelegten Menschen. Der Gegensatz ist bereits von der realen Welt weiter ins Innere des Menschen gerückt. Man beachte z. B. Haus. 43, 36 *mangen herzen ist von huote wê . . . sô engert daz mîne . . nihtes mê wan mües ez si liden unz an mînen tôt;* ebenso Reinm. 162, 18 *jon wirbe ich niht mit kündekeit . . ., als vil maneger tuot;* 162, 25 *si jehent daz Stæte sî ein tugent . . sô wol im der si habe! si hât mir fröide in mîner jugent mit ir wol schœner zuht gebrochen abe;* 163, 25 *sprach in anders ieman danne wol, daz was ein schult diech nie verkôs;* 166, 39 *sô sich genuoge ir liebes fröunt, sost mir mit leide wol:* der grosse Haufe freut sich über Liebes, mir ist im Leide wohl. 192, 11 *mich beswœrent alle die der herze niht sô sinnic sîn . . . die sint übel und bin ich guot.* Man sieht, Reinmar fühlt sich als exceptionell angelegtes Wesen: mit einer Art von Fatalismus hebt er von seinem Liebesleid hervor 171, 22 *daz geschach nie manne mê* (vgl. Gutenburg 79, 13. 14); er ist eben seiner ganzen Natur nach dazu geschaffen, solche Qualen zu tragen: 172, 20 *sô bin ich doch ûf anders niht geborn wan daz ich des trôstes lebe wie ich ir gediene und si mir swære ein ende gebe.*

Der Gegensatz kann nicht schärfer gefasst werden, als hier bei Reinmar: Andere sind traurig, wenn sie unglücklich, und freudig, wenn sie glücklich sind. Wie langweilig ist das! Warum sollte nicht auch einmal das Laub im Frühling rot oder blau statt grün werden? Der gespreizte Gutenburg treibt diese Absonderlichkeit natürlich gleichfalls auf die Spitze: 77, 36 *ich hôrte wol ein merlikîn singen, daz mich dûhte der sumer wolt enstân. ich wæne ez al der werlt fröide sol bringen, wan mir einen;* 79, 6 *ûz zuo den ougen* (*daz ist ein wunder*) *von dem herzen daz wazzer mir gât. des muoz ich sîn von der welte besundert.* Vgl. Neifen 51, 20 ff.

Zeitlich gefasst erscheint der Gegensatz des Ichs des Dichters und der äusseren Verhältnisse in dem Gedanken: „früher konnte ich mich freuen, jetzt muss ich trauern." Ausser den Belegen, die Lehfeld für diese Antithese beibringt (a. a. O. S. 398), mag man folgende Stellen ins

Auge fassen: Horheim 112, 7 ff., der es wol von Hausen hat, Reinmar 157, 11.

Wir sahen, wie sich das durch den beständigen Wechsel in der Natur geweckte Gefühl eines im Wesen der Welt begründeten Widerspruchs immer kräftiger zum Bewusstsein emporrang, wie der Gegensatz von der unbeseelten Natur, wo er zuerst empfunden war, auf das Gebiet des menschlichen Lebens und innerhalb dieses immer tiefer zurück in das Innere des Subjects verlegt worden war, wie aus der Empfindung des Gegensatzes der Begriff des Widerspruchs entkeimte: der letzte Schritt ist der, dass der Widerspruch in dem innersten Sein des Subjects selbst empfunden wird. Hiervon noch einige Worte.

Das Gegensätzliche der Liebesempfindung haben die Minnesänger tief gefühlt. Und für den Widerstreit ihrer Gefühle und Stimmungen fanden sie früh den Ausdruck der Antithese. Schon Eilhart v. Oberge hatte vor ihnen den Zusammenhang des Wechsels der körperlichen Zustände mit den seelischen erkannt als Merkzeichen der Liebe und das poetisch verwertet: Tristr. 2497 *nu gân mich an seltsêne sete, wankelmût volget mete: was ich bevorn an hitze balt, ich werde nû als ein îs kalt und dar nû alsô sêre heiz, daz mir rinnet der sweiz ûz allen mînen geledin: daz hân ich iezû getrebin sô lange, daz ich sterbin mûz* . . . ., vgl. 2363. 2377. 2534. Das übernimmt dann Heinrich v. Veldeke in der Eneide 267, 34 *want si bran und si frôs in vil korzen stunden;* 40 *sie wart unmâzen heiz unde dar nâch schiere sal . . si switzete unde bebete, . . sie wart bleich unde rôt.* Aber er zeigt sich wol schon vom Minnesang beeinflusst, wenn er die Mutter der Lavinia sich ausführlich verbreiten lässt über den Wechsel und Widerspruch der Stimmungen selbst, die Liebende beherrschen, En. 263, 20—35.

Das älteste, wunderbar innige Beispiel, wie man die innere Verwirrung lyrisch auszudrücken suchte, ist wol Dietmars *daz kumet von einer frouwen . ., an der al mîn fröide stât. wie sol des iemer werden rât? jô wæne ich sterben* (32, 10): noch ist der Widerspruch nur durch einfache Aneinanderreihung der Gegensätze angedeutet, Freude und tötliche Not, noch hebt keine Conjunction das innere Verhältnis auch äusserlich hervor. Auch Meinloh noch 12, 27 reflectirt nicht über den Gegensatz seiner Empfindungen: *ich lebe stolzlîche . . ich trûre mit gedanken.* Veldeke, der die Form der Antithese kennt und auch äusserlich bezeichnet, findet doch in sich selbst noch nicht den Widerspruch, der später ein so beliebtes Thema wird (ein Vorklang dazu höchstens etwa 56, 21 ff.) und den er En. 263, 20 ff. doch als poetisches Motiv verwendet. Hausen ist auch hier wieder epochemachend: 51, 13 *sich möhte wîser man verwüeten von sorgen der ich manege hân . . . sô hât got wol ze mir getân;* 53, 15 *waz mac daz sîn daz diu werlt heizet minne unde ez mir tuot sô wê zaller stunde?* Das ist später sehr oft gesagt worden und die Form des Oxymoron bietet sich dabei fast von selbst als natürlichster Ausdruck des Widerspruchs, vgl. Haus. 53, 14. Aber es war nicht immer wahre Empfindung, welche diesen Gedanken hervordrängte, viel öfter Freude an einem Spiel mit Gefühlen,

das sich zwar verträgt[21]) mit wirklicher Leidenschaft, aber doch meist in kühle Reflexion über die Herzensregungen ausartete. Dass schon Hausen mit Bewusstsein über das Wesen des Widerspruchs nachsann, zeigt 52, 17, wo er eine Antithese mit *ez ist ein grôzez wunder*, also etwas Unerklärliches, einleitet. — Fenis 81, 27 *diu nôt ist diu meiste wunne mîn; 82, 9 so ich bî ir bin, des træstet sich mîn sin . . . alrêrste mêret sich mîn ungewin.* Johansdorf 91, 20 *und wil si, ich bin vrô; und wil si, so ist mîn herze leides vol;* 91, 22 *wie sich minne hebt daz weiz ich wol; wie si ende nimt des weiz ich niht*[22]); 94, 36 *wie vil mir doch von liebe leides ist beschert!* Reinmar besonders gern: 166, 26 *waz tuon ich, daz mir liebet daz mir leiden solte;* 189, 11 *ich klag iemer mînen alten kumber, der mir iedoch sô niuwer ist;* 191, 19 *daz wirt im lîhte ein guot gewin. swem dâ von ie kein leit bekan, der weiz;* 194, 38 *nein und niht daz vinde ich dâ. sô suoche ab ich daz si dâ hât verborgen, daz vil süeze wort geheizen jâ.* Besonders gern verwendet er, um das Himmelhochjauchzen und Zutodebetrübt der Liebe zu bezeichnen, die alte Formel der Volkspoesie *liep* und *leit*, bald sie einfach wiedergebend, bald sie umschreibend: 162, 34 ff.; 172, 29; 187, 11; 189, 26; — 151, 36. — Doch auch schon seine Vorgänger haben sie: Veld. 58, 24; 68, 8; Horh. 113, 33; Johansd. 94, 36. Morung. 145, 8 könnte es von Reinmar haben, wie 125, 35 *der sanfte tuonder swære diu mit fröiden in mîn herze sanc, dâ von mir ein wünne entspranc* sich mit Reinm. 163, 12. 13 vergleichen lässt und 133, 15 *mîn alte nôt die klagte ich für niuwe* an Reinm. 189, 11 (indess schon Bligger v. Steinach 118, 1) erinnert; vgl. auch Morung. 126, 31 *deist mir übel und ouch lîhte guot;* 147, 4 *vil süeziu senftiu tœtærinne.* — Hartm. 207, 33; 215, 34; 217, 35. — Ein anderes Thema des Gegensatzes, das bei den meisten Minnesängern beliebter ist, als die aus dem eigenen Seelenleben geholten Antithesen, bietet das Verhältnis zur Geliebten: entweder lautete es „ich bin ihr so treu, sie aber will von mir nichts wissen" oder „sie hat die Freude, ich das Leid." Der erstere Gedanke begegnet zuerst bei Hausen, dann bei Fenis, Reinmar, Morungen, Hartmann (Lehfeld a. a. O. S. 401, nachzutragen Reinm. 159, 10; 162, 16; 164, 7; 172, 11; 175, 29; Fenis 81, 15). Der Widerspruch, der in diesem Gedanken versteckt ist, liegt sehr tief, er findet statt zwischen der Vernunft und der blinden Neigung. Der Dichter sieht das Vergebliche, Erfolglose seiner Werbung,

---

21) Werthers Leiden (2. Buch. Brief vom 22. Novemb. Hemp. 14, 93): „Ich kann nicht beten: Lass mir sie! Und doch kommt sie mir oft als die Meine vor. Ich kann nicht beten: Gib mir sie! Denn sie ist eines Andern. Ich witzle mich mit meinen Schmerzen herum; wenn ich mir's nachliesse, es gäbe eine ganze Litanei von Antithesen."

22) Horh. 114, 7 *minne vil süeze beginnunge hât und dunket an dem anevange guot, dâ doch daz ende vil riuwic gestât*, vgl. Hagen Ges. A. I, 317 *ach minn, dîn süezer anvanc gît mangen bittern ûzgang*, umgekehrt Rute 117, 13 *si kan mit leide anevân und mit vröuden enden*, vgl. Spervog. 20, 25—28; Reinm. 162, 34.

sieht die Gleichgültigkeit der Geliebten und trotzdem muss er sie lieben. Reinmar drückt denselben Gedanken auch in der Frage nach dem vernünftigen Grunde seiner Liebe aus, worüber später. — Die hier begonnene Linie wird noch weiter gezogen: die Minnesänger trachten auch diesen innersten Widerspruch in ihrem Selbst durch Antithese oder Oxymoron sich zu verdeutlichen: sie fassen ihre Liebe als eine Feindschaft gegen sich selbst auf. Haus. 49, 15 klagt bereits sein Herz an, dass es sich selbst ins Verderben stürze; noch schärfer tritt der Gedanke hervor bei Morung. 125, 3; Hartm. 205, 10.

Revocatio.

Eine andere Form des Ausdrucks für einen innerlich gefühlten Widerspruch ist die Figur der sogen. Revocatio. Der älteste Minnesang entbehrt ihrer natürlich, ebenso Veldeke, ja sogar Hausen, den wir bisher immer als den eigentlichen Schöpfer des höfischen Kunststils sahen, kennt sie nicht, wenigstens nicht äusserlich ausgedrückt. Im Selbstgespräch der Dame 54, 1 kommt allerdings etwas einer Revocatio Aehnliches vor: V. 27. 28 *ich entars in niht gewern. Ich wil tuon den willen sîn*, aber der Gegensatz ist doch dadurch gemildert, dass die Verse zwei verschiedenen Strophen angehören, also durch eine Pause getrennt sind. Auch Gutenburg hat sie nicht, Fenis auch noch ziemlich versteckt 80, 17 *mîn vrowe sol den gedingen nu lân daz ich ir diene, wan ich mac ez mîden. iedoch bite ich si daz siz geruoche lîden.* Es fehlt noch, wie man sieht, die eigentliche Lebhaftigkeit der Revocatio. Bligger v. Steinach hat sie einmal 118, 3 *ich weiz wol durch waz si mir tuot sô wê: daz mich sîn verdrieze und diu nôt mich geriuwe . . . nein, ich enmac noch enlât mich mîn triuwe!* Mit grosser Künstlichkeit führt Bernger v. Horheim diese Ausdrucksform durch ein ganzes Lied 113, 1 ff. durch. Wir sehen hier einen Zusammenhang zwischen den drei westlichsten Minnesängern: die gemeinsame Quelle, woher sie diese Stileigenthümlichkeit entnahmen, war wol das Romanische. — Johansdorf, Rute, Rugge haben sie nicht. Dagegen hat im Osten Deutschlands Reinmar die Revocatio geradezu zur Manier erhoben. Ob auch er sie aus dem Romanischen entlehnt und sie etwa schon in seiner Heimat kennen gelernt hat oder ob sie durch die Vermittlung deutscher Dichter zu ihm gedrungen ist, muss unentschieden bleiben. Fest steht aber, dass Keiner mit solcher Vorliebe diese auf einen überraschenden Effekt berechnete Form verwendet hat, als er. 160, 35 *möht ich mich noch bedenken baz unde næme von ir gar den muot! neinâ, herre! jô ist si sô guot;* 161, 24 *mit den listen, wæne ich, beiden wil si mich vergên. hærent munder, kan si alsus werben? nein si, weiz got, sine kan;* 163, 11 *nu hân eht ich sô senften muot daz ich ir haz ze fröiden nime. owê wie rehte unsanfte ez mir doch tuot;* 169, 23 *guoten liuten leite ich mîne hende, woldens ûf mir selben gân . . . owê daz mir niemen ist als ich im bin;* 173, 3 *ich wæn mich sîn gelouben wil. nein, sô verlür ich alze vil;* 187, 22 *keiner sprach sô wol noch von wîben nie sô nûhen. waz wil ich des lobes?* 193, 15

mînes tôdes wânde ich baz dann er gewaltic iemer würde mîn. wê war umbe spriche ich daz? 194, 15 *nu mag ich dienen anderswâ. nein, ich envil;* 197, 18 *jâ wæne ich michs gelouben wil: ez tuot ze wê. owê leider ich enmac;* 199, 8 *wer hât liep ân arebeit? wê waz spriche ich!* 202, 3 *des envil ich nimmer wîbe mêr getrûwen einen tac. waz red ich?* 203, 2 *sô fürht ich daz ich verzage. nimmer niht!* vgl. auch 160, 12—18. — Morungen hat diese stilistische Eigenheit wenig angewendet: 139, 11 ist die Wirkung des Widerrufs dadurch, dass er zu Beginn einer neuen Strophe eintritt, geschmälert. Der ganze Charakter Morungens war einer derartigen schwankenden Ausdrucksweise überhaupt nicht günstig, am wenigsten konnte er sie zum stilistischen Princip erheben, wie Reinmar. — Hartmanns Lieder weisen kein einziges Beispiel für die Revocatio auf.

Fragen.

Nur soweit soll hier von der Frage gehandelt werden, als sie von den Dichtern wirklich als eine Form des künstlerischen Stils gebraucht worden ist. Ich werde also so ziemlich nur das zu berücksichtigen haben, was man schulmässig als rhetorische Frage bezeichnet. Eigentliche Fragen, die entweder in der Anrede an die Geliebte oder in der Wiedergabe einer directen Anrede vorkommen (wie z. B. 7, 10; 14, 3; 32, 1), sind nicht hierher zu ziehen. Ebensowenig aber selbst Stellen wie 32, 11 *wie sol des iemer werden rât?.. wes lie si got mir armen man ze kûle werden?* oder 37, 16 *owê wan lânt si mir mîn liep?* oder 42, 6 *wie sprach si sô?* oder 158, 17 *wan lânt si mich erwerben daz dar nâch ich ie mit triuwen ranc?:* derartige Fragen sind der natürliche innig bewegte Ausdruck für ein augenblickliches Irrewerden an der Gerechtigkeit im Gang der Dinge. Weder sind sie an eine bestimmte Person gerichtet noch rein rhetorisch. Der Gedanke, der einem fragenden Aufblick nach oben gleicht, schafft sich selbst als passendste Ausdrucksform die Frage. Freilich das häufige Vorkommen solcher Fragen wird immerhin einen Schluss auf die innerliche Erregung des Dichters gestatten und Beachtung verdienen.

Es haben uns aber vielmehr die Fragen zu beschäftigen, welche selbst ihre Beantwortung in sich tragen, die eine nur lebendigere Ausdrucksform eines unzweifelhaft aus dem Zusammenhange hervorleuchtenden Gedankens sind. Das älteste Beispiel steht Rietenb. 18, 4 *waz frumte, ob ich von zorne jæhe daz mir sî iemen alse liep?* Sinn: nichts frommte es mir. Das mag der Rietenburger vom Anonymus und Seinesgleichen gelernt haben: 28, 8; 29, 30; Spervog. 20, 7; 21, 5 *waz frumt dem rosse* u. s. w.; 22, 23; 23, 32. Aehnlich MF. 35, 30 *waz hilfet zorn?* = nichts hilft Zorn. Ebenso die Frage nur Hülle eines negativen Gedankens bei Veldeke 57, 30; 62, 3; 66, 19; bei Haus. 43, 34; 44, 1; 48, 17; Horh. 114, 21; Bligger v. Steinach 118, 24; Gutenb. 71, 37; 75, 30; 76, 27; 78, 6. 12. Fenis hat in den Gedichten, die ihm BC zuschreiben, und auch in dem ihm von C allein beigelegten niemals rhetorische Fragen, in 84, 37 ff. aber, von welchem Liede C drei

Strophen ihm beilegt, während E und (in seinen zwei Strophen auch) F Walther als Verfasser nennen, kommt sie viermal vor neben mehrfachen Fragen anderen Charakters. Ich halte das Gedicht aus diesem Grunde für unecht und stimme darin PFAFF (Zs. 18, 45) bei.[23]) Rhetorische Fragen mit negativem Sinn hat auch Johansdorf 86, 11; 89, 32. Sie waren auch schon in der geistlichen Poesie beliebt (vgl. HEINZEL Heinrich v. Melk S. 3). Sein Landsmann Rute kennt sie nicht, wol aber Engelhart v. Adelnburg 148, 27; Rugge 104, 29 *waz hulfe ob ich in allen sage sô mir iht liebes widervert?* (erinnert an 18, 4; 35, 30; 21, 5); 105, 2; 106, 10; 109, 30. Mit grosser Vorliebe hat nun aber Reinmar diese Form der Frage als stilistisches Kunstmittel gehandhabt: 150, 7; 151, 23; 153, 9; 155, 39; 156, 26. 32; 157, 37; 159, 12; 166, 10. 22. 25; 167, 37; 168, 26; 169, 11; 171, 28; 176, 4; 180, 6; 187, 24; 188, 35; 189, 7; 190, 17. 19; 195, 5; 197, 3. 26; 199, 8. 11; 203, 3. — Morungen steht hier wieder Reinmar nahe: 123, 29; 124, 34; 132, 28; 137, 35; 143, 4; 147, 23. Hartmann 208, 8; 209, 35; 213, 21; 217, 5; 218, 14. Die rhetorische Frage mit negativem Sinn ist bei weitem die häufigste Art. Aber es kommen auch rhetorische Fragen mit affirmativem Sinn vor, meist eingeleitet mit *waz ob:* zuerst bei Veldeke 58, 7. Bei Hausen und Johansdorf kein Beispiel; ebenso wenig bei Fenis, Horheim, Bligger v. Steinach, Rute; Hartmann; Engelhart v. Adelnburg. Dagegen Gutenburg 71, 16; Rugge 107, 31; Reinmar 159, 14; Morungen 129, 11; 139, 16.

Den Eindruck einer beabsichtigten Anwendung zum Zweck bestimmter künstlerischer Wirkung machen die Fragen, die der Dichter an sich selbst richtet (als Einkleidungen einer Revocatio sind sie schon erwähnt), um über sein eigenes Benehmen und seine Empfindungen ein Urteil abzugeben, oder mit denen er sich an das Publikum wendet. Fragen an sich selbst: Hausen 47, 30. 31 ans Herz; Johansdorf 94, 38 im Munde der Frau an ihren *lîp: 'vröudelôser lîp, wie wil du dich gebâren';* 95, 2. Beide reden also sich selbst, wie eine fremde Person an, indem sie einem Teil ihres Wesens persönliche Gestalt und Vernunft geben. Ganz anders Reinmar: er redet nur sein abstractes Ich an: 160, 3 *waz tuon ich danne, unsælic man?;* 164, 24 *war umbe redte ich dô niht mê?;* 166, 22 *wie sol ich iemer dise unsælde erwenden?;* 180, 6 *nîdet er mich, waz ruoch ich?;* 187, 24 *waz wil ich des lobes?;* 201, 19 *wes versûme ich tumber man mit grôzer liebe schœne zît?* — Morungen 138, 21; 139, 13.

Fragen an die Hörer werden später unter „Anrede an die Hörer" besprochen werden.

Manchmal beantwortet der Dichter die aufgeworfene Frage selbst: Hausen 49, 29 *wer möhte mir den muot getrœsten, wan ein schœne frouwe?*, deutlicher Reinmar 183, 25 *wâ fünd ich diu mir sô wol*

23) Nur erkenne ich nicht das sprichwörtliche *selbe tæte, selbe habe* (85, 22) als Argument an; denn 84, 10 ff. ist ja nichts als eine Paraphrase eines Sprichworts, vgl. HAUPT MF. 266.

geviele an allen dingen? niemer ich si vinden sol; Morungen 127, 27 *mac si sich doch mîner rede versinnen? nein si, niht;* 147, 8 *wænet ir ... ob ir mich tœtet, daz ich iuch danne niemer mêr beschouwe? nein.* — Diese Stileigentümlichkeit begegnet bereits in dem grossen Monolog der Isalde in Eilharts von Oberge Tristrant 2436 *ab he mir icht lîp sî? jâ, dorch sîne vromigkeit ist he mir lîp âne leit;* vgl. Veldeke En. 271, 23 ff.; 272, 33; 274, 24.

Die Frage nach dem vernünftigen Grunde einer Erscheinung führt der spintisirende Reinmar in den Minnesang ein, doch enthält schon Hausen 46, 18 etwas Aehnliches. Wieder ist es aber das Selbstgespräch der Isalde bei Eilhart, dessen Einwirkung auf die Frauenlieder der höfischen Lyrik später (s. unten Kap. IV) untersucht werden soll, wo derartige Fragen zuerst erscheinen. Tristr. 2411 *ich vorchte daz he niht rûche mîn: wie mag ich im denne holt sîn?* 2552 *wie ist mir geschên sô, daz ich minne den man der des nî keinen mût gewan, daz her mich minnen wolde?* (Eine derartige Frage, wenn auch nicht genau gleichen Sinns, Veldeke En. 271, 1 ff.). Ganz denselben Gedanken spricht die Frage Reinmars aus: 163, 32 *wie mac mir iemer iht sô liep gesîn dem ich sô lange unmære bin?*, die nachgeahmt ist von Wachsmut von Kunzich MSH. I, 302a Str. 2 und Walther von Klingen MSH. I, 73a Str. 26, und 166, 26 *waz tuon ich, daz mir liebet daz mir leiden solte?*, nachgeahmt von Ulrich v. Lichtenstein Frd. 399, 11 *sol mir lieben diu mir alsô leide tuot?* Andere Beispiele dieser Fragen bei Reinmar sind: 162, 16 *war umbe vüeget diu mir leit von der ich hôhe solte tragen den muot?* 175, 24 *wê war umbe tœte ab iemen daz?* 178, 27 *wes wil er dâ mite beswæren mich daz doch nimmer mac geschehen?* 179, 23 *wê war umbe versprœche ich arebeit diu mir liebet und doch lobelîchen stât?* 187, 24; 189, 15 *wan mac si mich danne lêren alsô daz si mir mîne nôt geringe?* Ebenso Morungen 136, 1 *owê war umbe volg ich tumbem wâne, der mich sô sêre leitet in die nôt?* 147, 5 *war umbe welt ir tœten mir den lîp, und iuch sô herzeclîchen minne?* Der Sinn aller dieser Fragen ist die Verwunderung über den Widerspruch zwischen der Neigung und der Vernunft, der die Zeit lebhaft beschäftigte derart, dass im 13. Jahrhundert Konrad Fleck im Flore 3740 ff. *Minne* und *Wîsheit 'durch alten nît'* einen förmlichen Streit mit Worten ausfechten liess. Etwas Grübelndes, Verstandesmässiges liegt in diesem Suchen eines logischen Grundes für das Gefühl der Liebe in Liedern, die doch nur dies Gefühl selbst rein und voll ausströmen lassen sollten. Aber es war eben auch ein gut Teil Rationalismus in den Köpfen der einseitig höfischen Dichter vorhanden: der Eingang des Iwein, wo die Sage von der Unsterblichkeit und Wiederkunft des Artus platt gedeutet wird (*des habent die wârheit sîne lantliute: sî jehent er lebe noch hiute. er hât den lop erworben, ist im der lîp erstorben, sô lebt doch iemer sîn name*), die versteckte Polemik Gottfrieds im Trist. 10875 gegen Eilh. Tristr. 2054, 2106 (s. Lichtenstein Eilhart Einl. S. CXCVII), Ulrichs von Lichtenstein Opposition gegen den von Wolfram im Tagelied verwandten Wächter Frd. 509, 14 sind unerfreuliche Zeugnisse dafür.

Ausrufe.

Darüber ist nicht viel zu sagen. Die gesammte ältere deutsche Sprache hat vor der heutigen den Reichtum an Ausrufen, welche die feste Kette der syntaktischen Gliederung keck und lebendig zerreissen, voraus. Freude und Schmerz sind noch nicht in festgefügte Perioden eingeschnürt, sondern brechen frei und von selbst aus der Seele hervor. Es ist nur hervorzuheben, dass sie im Laufe der Entwickelung des höfischen Minnesangs zunehmen: Hausen hat noch verhältnismässig wenig Klageausrufe, Reinmar dagegen sehr oft und zwar gern am Schlusse der Strophe: 153, 21; 155, 36; 158, 5. 6; 164, 19. 21; 169, 26; 175, 23; 195, 33; 197, 19. 25; 198, 28 und öfter.

Was die Anrufung Gottes zum Zeugen für die Aufrichtigkeit der Liebe, zur Abhülfe der Leiden, zum Trost oder zum Schutz der Geliebten, zur Vermittlung oder sonstwie betrifft, so verdient bemerkt zu werden, dass Fenis den Namen Gottes niemals auch nur erwähnt, Johansdorf dagegen unverhältnismässig viel öfter als alle übrigen Minnesänger ihn nennt, was sehr wol seiner religiös-ernsten Richtung, dann aber auch den Anschauungen des Lebenskreises, dem er angehörte — er war bischöflicher Ministeriale — entspricht.

Directe Anrede. — Apostrophe.

Es ist interessant und lehrreich, zu verfolgen, wie die Minnesänger sich zu der Geliebten oder den Hörern in ihren Liedern gestellt haben, ob sie sich an eine bestimmte Dame wenden, die sie anreden, oder ob sie zum Publikum sprechen oder endlich ob sie Keines von beiden tun, sondern nur einen Erguss ihres eigenen Empfindens geben.

Anrede an eine bestimmte Frau.

Das älteste deutsche Minnelied 37, 4 ist episch: es wird erzählt von einer Frau, die auf weiter Heide einsam des Geliebten harrend einen Falken fliegen sieht: *sô wol dir valke daz du bist!* Es ist beachtenswert, die Scene ist als Gespräch dargestellt; die Frau ist allein, kann also mit Niemand reden, da redet sie den Falken an. Das ist durchaus naturgemäss: alles Dichten, ja alles Denken in Worten setzt einen Hörer voraus.

39, 18; 8, 9 und 32, 1 stehen mit 37, 4 ungefähr gleich, sind aber etwas jünger: Zwiegespräch zwischen Mann und Frau, unterbrochen von epischer Erzählung; dort vertrat der Falke schweigend die zweite Person. Auch 4, 35 ist eine Wiedergabe aus der Erinnerung: *sprach daz minneclîche wîp;* auch hier ist die Frau in einer bestimmten Situation gedacht, den Geliebten anredend. Das Lied ist etwas jünger, wie die überschlagenden Reime beweisen.

37, 18; 3, 1; 5, 7 werden von einer Frau gesprochen, sie wenden sich in directer Anrede an den Geliebten, ohne dass von diesem eine Erwiderung erfolgt oder der Dichter selbst hervortritt; die epische Erzählung fehlt. Ganz ebenso ist es mit der Kürenbergstrophe 7, 10: in

diesen vier Strophen (37, 18; 3, 1; 5, 7; 7, 10) wird das Zusammensein der Liebenden vorausgesetzt. Das erscheint bereits als eine spätere Kunststufe der Lyrik, wenn man die Strophen als den Frauen vom Dichter nur in den Mund gelegt, als eine ganz frühe, wenn man sie als wirklich von Frauen gedichtet und gesprochen betrachtet. Bei 3, 1 scheint es mir recht wahrscheinlich, dass die Strophe von der Dame gedichtet ist; die andern drei Strophen mögen ähnlich in einer passenden Situation von einer Frau in Anwesenheit des Geliebten vorgetragen oder ihm zugesandt sein, sei es dass sie selbst sie gedichtet oder nur citirt habe. Mag man sich aber doch nicht über das Wort „Improvisation" streiten! Ich muss gestehen, dass ich mit diesem Begriff in unserem ältesten Minnesang nichts anzufangen weiss. Jede Dichtung ist eine Art Improvisation und je mehr, je einfacher, je natürlicher, ursprünglicher Zeit und Volk, woher sie entspringt. Aber mit dem Begriffe verbindet sich keine Anschauung: er ist erfunden in einer Zeit, wo die Dichtung Sache gelehrter Reflexion am Schreibtisch geworden war: was soll man mit ihm in einer Zeit, wo selbst der Kunstdichter noch Augenblicksdichtungen schuf? Und wer wollte bestreiten, dass diese ältesten Minnelieder etwas wunderbar Ursprüngliches, Taufrisches haben? Denn „literarische Prätention", ist bei ihrer Dichtung sicher nicht im Spiele gewesen, auf „dauernde Erhaltung und Weiterverbreitung" war es bei ihnen gewiss nicht abgesehen. Dass sie trotzdem auf uns gekommen sind, ist nicht wunderbar; wol aber würde ich, wenn sie wirklich, wie Paul (a. a. O. S. 416) meint, von vornherein zur Weiterverbreitung als Literaturprodukte bestimmt gewesen wären, es für wunderbar halten, dass nur so wenige Reste dieser ersten Blüten deutscher Lyrik in unsere grossen Liedersammlungen aufgenommen und uns erhalten worden sind. Dass Pauls Auffassung für diese vier Strophen mindestens nicht das Richtige trifft, dafür scheint mir Folgendes zu sprechen. Da sie rein volkstümlich sind, wie Jeder zugeben wird, so könnten sie, wären sie von vornherein zur literarischen Weiterverbreitung bestimmt gewesen, doch nur das Werk eines Spielmanns und für ein bestimmtes Publikum, zu dessen Unterhaltung berechnet gewesen sein. Das wäre dann aber, wie ich glaube, irgendwie äusserlich angedeutet[24]) worden, etwa durch eine epische Einleitung oder Zwischenbemerkung oder Schlusswendung, wie 37, 4 oder 4, 35. Denn so wenig der Volksdichter als Individuum hervortritt, so sehr betont er das Verhältnis des Erzählers, des Gebers der Märe, dem empfangenden Hörer gegenüber. Ich glaube daher, dass diese vier Strophen Gelegenheitsdichtungen aus ritterlichen Kreisen sind, hervorgerufen durch eine bestimmte wirkliche Situation, im Ton der volksmässigen schon vorhandenen Poesie, nicht berechnet auf ein Publikum,

24) Wenn die höfischen Dichter später Strophen einer Frau in den Mund legten, ohne äusserlich anzudeuten, dass sie nur vom Dichter redend eingeführt sei, so standen sie eben einem nicht mehr naiven Publikum gegenüber, das schon bestimmte literarische Voraussetzungen und Gewohnheiten kannte. Die Lyrik war damals bereits wirkliche Literatur geworden. Uebrigens hat sich die epische Eingangsformel noch lange erhalten, z. B. 32, 3.7; 39, 7; 6, 5. 27; 203, 11; 57, 12 u. s. w.

sondern nur auf Geliebten oder Geliebte, Dichtungen vornehmer Dilettanten im Stil der Spielleute ihrer Höfe.

An einen Boten gerichtet, ebenfalls von einer Frau, ist 7, 1.

Diesen Frauenstrophen, die alle an eine Person sich wenden, stehen gegenüber eine Zahl anderer, die als Selbstgespräche der Frau erscheinen: 3, 17 das älteste vielleicht; 7, 19; 8, 25; 8, 33; 9, 13 und vielleicht auch 8, 17, weil hier die directe Anrede mir nur eine lebendige Vergegenwärtigung des abwesenden Geliebten zu sein scheint. Kaum viel jünger ist trotz der genauen Reime 4, 1; 34, 11 und vielleicht auch 35, 24, das aber schon nach höfischem Stil sich hinneigt. In all diesen Frauenstrophen also weder eine Hindeutung auf eine bestimmte Person, die angeredet wird, noch auf ein bestimmtes Publikum.

Dieser Masse von Frauenstrophen gegenüber stehen in der ältesten Zeit nur wenige vom Manne gesprochene.

Die älteste Stufe, nämlich die der epischen Erzählung mit eingestreuter directer Rede, vertritt ein jüngeres Lied, wie Reime und Stil beweisen, 6, 14: es ist nicht in Anwesenheit der Frau gesungen. Dagegen setzen ein Zusammensein mit der Geliebten voraus die Strophen 9, 21; 10, 1 und die jüngere Dietm. 33, 23: sie enthalten alle directe Anrede. Ohne eine solche Voraussetzung, also zum Vortrag in einem Kreise bestimmt, wo die Geliebte nicht anwesend war, sind 10, 9; 10, 17; 33, 7.

Wir sahen, wie in der ältesten Zeit ein Zwiegespräch zwischen Mann und Frau episch-lyrisch behandelt wurde, z. B. 39, 18; 32, 1. Einen wesentlichen Fortschritt bezeichnet die rein dramatische Nebeneinanderstellung der Aeusserung des Mannes und der Frau. Für das älteste Beispiel dieser Art halte ich 8, 1 in Verbindung mit 9, 29, denn beide Strophen bilden offenbar ein Ganzes. Es ist wirkliches Zwiegespräch, auf die allgemein gehaltene Aeusserung der Dame erwidert der Ritter.

Das wird nun Alles anders mit der Einführung des Minnedienstes, mit der Nachahmung der romanischen Poesie.[25])

Die einzelnen Frauenstrophen, die früher weit überwogen, werden jetzt ganz selten und verschwinden schliesslich. Der Regensburger hat noch unter vier Strophen drei (16, 1. 8. 23), die er einer Frau in den Mund legt, der Rietenburger nur noch eine 18, 1; Meinloh zwei 13, 14. 27. Dazu kommen noch 35, 24; 38, 5 (der Begriff des Dienstes ist noch nicht vorhanden, wie V. 12 zeigt); 40, 3. Einer Frau in den Mund gelegt werden muss auch 39, 30: für *swaz* (39, 32) ist zu schreiben *waz*, nach *flaht* ein Ausrufungszeichen zu setzen. Was unter *mir ist leides geschehen*, im Munde der Frau, zu verstehen sei, ergibt sich aus Carm. Buran. S. 200 *dar chom ich als er mich pat; dâ geschach mir leide. Lodircundeie, lodircundeie.* Lachmann hat übrigens schon selbst an

25) Denn in dem Tagelied 39, 18 sehe ich keine Nachahmung eines fremden Vorbildes, wie Scherer D. Stud. 2, 486 [52]. Ich denke, das von Scherer im Anz. I, 203 angeführte chinesische Lied, das in seinen Motiven bis ins Einzelnste an unser Tagelied erinnert, nur dass es kein Zwiegespräch ist, lehrt, dass die Grundzüge des Tageliedes in Deutschland und Frankreich unabhängig von einander entstehen konnten.

seiner Herstellung Anstoss genommen und wol gefühlt, dass nicht ein Mann, sondern nur eine Frau unter der Linde *bluomen flehten* könne; er schlug deshalb *brach* vor. Bei seiner Interpunction kann unter *leides* (V. 32) nichts Anderes als die Beschwerden des Winters verstanden werden, diese treten aber nicht ein, wenn man den *êrsten bluomen* flicht, sondern *den lesten*. Liebesleid kann mit *leides* deshalb nicht gemeint sein, weil es dann unvermittelt und unbegreiflich herauskäme, dass die Frau jetzt zum Beginn des Winters ihm die höchste Gunst erweist, nachdem er den ganzen Sommer hindurch hat schmachten müssen; die Verse 39, 35 ff. setzen doch ein längst bestehendes glückliches Verhältnis voraus. — Vielleicht bildet 40, 3 mit 39, 30 ein Gedicht.

In allen diesen Frauenstrophen redet die Frau vom Manne in der dritten Person, eine bestimmte Situation ist nicht zu erkennen. Die epische Erzählung ist auch verschwunden.

Hausen führt nun das mehrstrophige Selbstgespräch der Dame ein, das diesen zuletzt genannten Frauenstrophen hinsichtlich des Verhältnisses zu andern Personen am nächsten steht, 54, 1; 8, 33 bestand schon aus zwei Strophen. Veldeke kennt auch einen solchen aus mehreren Strophen bestehenden Monolog 57, 10, aber er verrät, dass er sich an die alten volkstümlichen Gedichte enger als Hausen anlehnt, durch die Beibehaltung der alten epischen Formel: *sô sprach ein frowe al sunder klage*. Auch hat er ein einstrophiges Frauengedicht 67, 17. — Johansdorf schliesst sich 94, 35 (denn 94, 15 und 94, 25 sind davon abzusondern) mit seinem *sprach ein wîp* an die alte Tradition der episch-lyrischen Selbstgespräche an, ja auch die kurze Rede der Frau am Schluss der zweiten Strophe macht er durch ein eingeschobenes *spricht si* äusserlich kenntlich. Er hat also den Kunstfortschritt des vielstrophigen Monologs der Frau bei Hausen nicht sich angeeignet. — Rugge hat gemäss seiner Vorliebe für Einstrophigkeit ein einstrophiges Frauenlied nach alter Art, ohne epische Erzählung, ohne Anrede 106, 15. — Auch Reinmar, der in seiner ersten Periode noch nicht die künstlichen Formen der höfischen Poesie anwendet, hat ein solches 151, 1; später aber dichtet er nach Hausens Vorgang mehrstrophige: 167, 31 (die Frau spricht offenbar auch die erste Strophe); 186, 19; 192, 25. Eine besondere Stellung nimmt 178, 1 ein: alle andern Frauenstrophen der höfischen Minnesänger enthielten keinen Hinweis auf eine bestimmte Situation, also auch keine directe Anrede des Geliebten. Dieses Lied dagegen gibt die Worte wieder, welche die Dame dem Liebesboten an ihren Geliebten als Antwort auf dessen Werbung aufträgt: *lieber bote, nu wirp alsô*. Hier ist Reinmar originell, sein einziges Vorbild könnte etwa 32, 21 gewesen sein, aber diese Strophe steht in einem Wechsel; vgl. 7, 1 ff. 199, 25 und 203, 10 sind unecht, das erstere wol nicht aus dem 12. Jahrhundert. — Morungen steht hier mehr für sich da 142, 26, schon äusserlich in der Zweistrophigkeit, in Reinmars Art ist dagegen Hartmann 216, 1, während 212, 37 origineller und eigentlich unhöfisch ist. Die Echtheit scheint mir nicht zweifellos.

Wir haben also, um zusammenzufassen, bemerkt, dass sämmtliche

höfischen Frauenlieder, die nach der Einführung des regelrechten Minnedienstes entstanden sind, als nicht in Gegenwart des Geliebten gesprochen gedacht sind; 178, 1 enthielt einen Auftrag an den Boten: daraus darf man den Schluss ziehen, dass öffentlich und nach der Sitte eine nähere Beziehung zwischen Ritter und Dame sehr schwierig war.

Aber das beweisen auch die höfischen Lieder, in denen der Dichter selbst redet. Auch sie setzen meist nicht die Anwesenheit der Dame voraus, sondern erwähnen sie in der dritten Person. So schon der Regensburger 16, 15, der Rietenburger in allen seinen Liebesliedern; Meinloh dagegen hat noch dreimal directe Anrede an die Geliebte: 11, 1; 11, 14; 14, 1 (die letzten beiden sind Botenlieder) und zweimal Erwähnung in der dritten Person 12, 27 ff. und 13, 1 ff. Veldeke redet nur in einem Liede seine Geliebte zum Schluss an, nachdem er vorher von ihr als Abwesenden gesprochen hat: 58, 11. — Hausen und sein Kreis, Gutenburg, Horheim, Bligger v. Steinach sowie der schwunglose Fenis reden ihre Geliebten nie an. Auch Rute nicht und selbst der innige Johansdorf nur einmal 87, 21 (mit Wechsel der Person), wie Engelhart v. Adelnburg 148, 11. — Rugge hat nur einmal Anrede in der zweiten Person 105, 10 und zwar mit Wechsel derselben. Reinmar hat nur in zwei Liedern directe Anrede der Frau durch alle Strophen durchgeführt: 176, 5; 190, 26; in zwei anderen redet er zuerst von ihr als von einer Abwesenden in der dritten Person, dann wendet er sich plötzlich direct an sie: 165, 10; so wenigstens muss man sagen, wenn man die Herstellung in MF. billigt; dass sie unrichtig und 165, 28 als einstrophiges Lied für sich abzutrennen ist, zeige ich im Anhang II. Sicher hingegen ist ein solcher Uebergang 194, 26. — Morungen hält sich einigermassen frei von dieser höfischen unnatürlichen Gewohnheit: zwar durch ein ganzes Lied durchgeführt hat er directe Anrede nur dreimal (137, 10; 146, 11 (?); 147, 4), mehrmals dagegen Wechsel der Person: 123, 10 (er beginnt zu den Hörern gewendet, dann redet er die Frau bittend an und berichtet nun wieder den Hörern von ihr in der dritten Person über die Aufnahme seiner Bitte); 132, 27; 133, 13 (35); 137, 27 (erst zur Frau, dann zu den Hörern sprechend). Im Allgemeinen überwiegt aber doch bei ihm die spezifisch höfische Kunstsitte, von der Liebenden als von einer Abwesenden zu reden in Liedern, die ihrem Inhalt nach ausschliesslich für sie bestimmt sind. — Hartmann redet in seinen Liebesliedern niemals die Geliebte an.

Ich wende mich jetzt zu den sogenannten Wechseln der höfischen Poesie. Bei ihnen fällt zuerst ins Auge, dass sie kein eigentliches Zwiegespräch bilden, vgl. Wilmanns Walther Vorbemerkung zu Nr. 3 S. 118.

8, 1 und 9, 29 ist das älteste Beispiel eines Dialogs in unserer Lyrik, von höfischer Kunst noch unbeeinflusst. Sprach die erste Strophe nun wirklich eine Frau oder nicht, jedesfalls ist das Ganze als ein wirkliches Gespräch gedacht, und ebenso 8, 9. Die Strophen 4, 35 und 5, 7 gehören wol nicht zusammen (Scherer D. Stud. 2, 444 [10]).

Das älteste Beispiel eines Wechsels ohne directe gegenseitige Anrede

der Liebenden ist, glaube ich, Dietmars Lied 32, 13—33, 6. Denn diese beiden Strophen gehören zusammen: zwei Liebende in gemeinsamer Situation, von einander getrennt, geben dem Boten eine Liebesbotschaft auf; zuerst redet der Mann ihn an, dann folgt der Auftrag der Frau, der voraussetzt, dass der Bote die Worte des Mannes bereits an sie bestellt hat. Die Einheit des Verhältnisses ist hier im Boten äusserlich zur Erscheinung gekommen. Die Phantasie des Hörers musste deutlich die beiden Liebenden sehen, wie sie sich in Sehnsucht nach einander abhärmen, wie Eins dem Andern durch den Boten süsse Geständnisse überbringen lässt. — Jünger ist, wie die überschlagenden Reime zeigen, der Wechsel 4, 17[26]: die Empfindungen der Liebenden sind in vollstem Einklang, die Erwiderung der Frau erinnert an die Worte der Frau im vorigen Wechsel. Es ist noch denkbar, dass die Aeusserung des Mannes der Frau mitgeteilt ist und sie darauf antwortet, ihre Strophe also ein „wirkliches Antwortlied" ist: man kann also den Boten zwischen den Liebenden sich vorstellen. — 36, 5 und 40, 19 sind viel jünger und nicht von Dietmar gedichtet; ersteres ist das ältere Lied: beide Liebenden sprechen übereinstimmend Klagen über die Trennung und innige Sehnsucht aus. Das zweite gehört der Zeit einer ausgebildeten Kunst an: das Gleichmass der Strophen ist aufgegeben, dem Mann gehören zwei und der Frau nur eine Strophe an; die Worte der Frau setzen übrigens noch Kenntnis des Inhalts der Männerstrophen voraus.

Sehr merkwürdig ist der dreistrophige Wechsel 38, 32—39, 17. Ich glaube, man darf ihn trotz der eingeschobenen Formel *redte ein wîp* (39, 7) nicht für den Repräsentanten einer alten Kunstform halten. Zuerst hören wir die Freude des Mannes über seine schrankenlose Liebe; dann Freude der Frau über das feine Benehmen des Ritters; darauf plötzlich Klage des Mannes über das Leid der Liebe. Der Dichter vermittelt durch das eingeschobene *redte ein wîp* das Verständnis, er will die fortschreitende Entwicklung eines Liebesverhältnisses zeigen, indem er durch drei angeführte Reden der Liebenden drei Momente daraus hervorhebt. Das Ganze ist also eine Art Erzählung durch dreimaliges Citat. Die Einheit der drei Strophen, an der man zweifeln könnte und die in MF. nicht erkannt ist, wird bewiesen durch den Refrain *sô hôh ôwî*, der gar nicht zu der Rede der Liebenden gehört, denn zu dem klagenden Inhalt der zweiten Männerstrophe passt er nicht. Er ist ein Ausruf des vielleicht zum Tanz singenden Dichters, in den die Hörer mit einstimmten. 39, 17 ist statt des Punkts ein Fragezeichen zu setzen.

Hausens Wechsel 48, 32 fordert keine besondere Bemerkung heraus: beide Liebenden sprechen von einander in der dritten Person, sind getrennt, Keins hat Kenntnis von den Worten des Anderen.

Johansdorf hat keinen Wechsel gedichtet: 94, 35 und 95, 6 bilden ein Gedicht, aber keinen Wechsel; der Dichter erzählt, wie die Frau

26) Ich sehe nicht den Grund, warum Scherer (D. Stud. 2, 443 [9]) diese beiden Strophen „nach Analogie der ältesten einstrophigen Lieder beurteilen" und von einander trennen will.

vor der Trennung vom Geliebten in dessen Abwesenheit gesprochen habe, und knüpft daran eine Betrachtung über ihre herrlichen Eigenschaften; zum Schluss führt er sie wieder redend ein. Ueber 93, 12 s. unten S. 82.

Besondere Hervorhebung verdienen Rugge und Reinmar.

Ersterem werden in MF. vier Wechsel beigelegt: zwei zweistrophige 100, 12 und 107, 7; beide setzen voraus, dass die Frau den Inhalt der Männerstrophe kennt. Besonders interessant ist der zweite 107, 7; denn er bestätigt meine Ansicht über die Entstehung der Wechsel aus Auftrag und Gegenauftrag an Liebesboten. Der Mann klagt über sein Liebesleid und hofft, da der Sommer gekommen, auf *liebiu mære* von der Geliebten. Darauf redet die Frau zum Boten, auf die Worte des Mannes erwidernd: sie trägt ihm auf, den Ritter ihrer Liebe zu versichern.[27]) Man sieht recht, der altertümliche Züge treu bewahrende Rugge schliesst sich hier noch an die Form des Wechsels an, wie sie uns 32, 13 begegnete. Auch der Mann redet natürlich zum Boten. Dazu kommen in MF. zwei Wechsel, in denen der Mann mehre Strophen und die Frau nur eine spricht: 103, 3, beide Liebenden schildern ihr Glück; 110, 26 (Fragment), der Mann preist sich glücklich, weil er sie gefunden, und ist freudiger Hoffnung, die Frau gelobt, ihn nicht *missevarn* zu lassen; Kenntnis des Inhalts der Männerstrophen ist möglich. Als fünfter Wechsel wird in MF. Rugge beigelegt 110, 8, er gehört aber wol Reinmar (s. Anhang II): zuerst redet die Frau, der Mann möge sich, wenn er sie gewinnen wolle, vor Unstäte hüten. Die Rede des Mannes ist eine Entgegnung auf diese Befürchtung, setzt also voraus, dass ihm die Aeusserung der Dame durch einen Boten mitgeteilt ist. — Bei Reinmar ist zunächst 151, 1 ff. kein Wechsel: die erste Strophe ist ein Lied für sich. — 151, 17—32 ist ein zweistrophiger Wechsel: zuerst spricht der Mann, die Frau muss von seiner Rede Kenntnis haben. — 152, 15 ist mit E 338 (MF. S. 289) zu einem Wechsel zu verbinden, in der Strophe von E ist für *möhte ich der werlde* zu lesen *möhte ich der werden* (Wilmanns). Das Liebesverhältnis besteht, die Dame fürchtet Untreue des Mannes, er erwidert, wenn er seine wahre Gesinnung ihr nur zeigen könnte, würde sie schon zufrieden sein, nun aber wisse er nicht, wie er leben solle, sie selbst möge ihm nur treu bleiben. — 155, 27—156, 9 ist umgekehrt zu ordnen, die Frauenstrophe muss voranstehen (s. Anhang II); die Situation ist ganz ähnlich: das Verhältnis besteht, die Frau klagt über das *fremeden* des Mannes und wünscht, er läge bei ihr; der Mann erwidert darauf, dass man seine aufrichtige Liebe, seinen inneren Kummer ihr verschweige, er bedauert, dass sie an seine Treue nicht glauben wolle und wünscht, er möge ihre Huld nicht

27) Die Bemerkung Pauls zu diesem Wechsel (Beitr. 2, 458 Anmerkung) verstehe ich nicht. Wo ist denn hier ein Widerspruch zwischen den Worten des Mannes und der Frau? — Eine Abwesenheit des Mannes, wie E. Schmidt (a. a. O. 18) will, wird nicht anzunehmen sein. Die *liebiu mære* in Verbindung mit den roten Blumen des Sommers bedeuten doch wol das Zugeständnis einer Zusammenkunft, eines Stelldicheins. Auch der conjunctivische Ausruf *wie ungerne ichs enbære* setzt voraus, dass er ihrer „Gebote" augenblicklich nicht entbehrt.

verlieren. Die Männerstrophe setzt also Kenntnis der Frauenstrophe voraus. Das ist Alles sehr gut verständlich. Es erledigen sich so die Bedenken, die Becker (German. 22, 86) und E. Schmidt (a. a. O. 43) erhoben haben. — Die andern Wechsel Reinmars sind 171, 32; 177, 10, über letzteren unten. — Hartmann hat nur einen Dialog 214, 34 zwischen Boten und Frau und zwar als wirkliches Gespräch, mit directer Rede und Gegenrede gedichtet, wenn dies Lied von ihm ist.

Morungen lehnt sich an die streng höfische Gewohnheit und entfernt sich eigentlich am weitesten von der Natur, indem er in seinem Wechsel 130, 31 ff. und in seinem Tageliede 143, 22 ff. je vier Strophen auf die Reden der Liebenden umschichtig verteilt, obwol sie von einander als Abwesenden sprechen. 130, 31: die Liebenden sind getrennt, zuerst klagt der Mann über das Leid dieser Trennung, dann hören wir die Klage der Frau, darauf folgt eine Verwünschung des Mannes gegen die, welche von der Geliebten übel reden, zum Schluss ein Schmerzensausruf der Frau über die Frauen, welche den Geliebten verleumden. Responsion und Refrain bindet die Strophen des Mannes und die der Frau zu je einer Gruppe, auch der Rhythmus hilft diese Trennung bezeichnen: die Männerstrophen sind rein trochäisch, in den Frauenstrophen wechseln jambische und trochäische Verse. Vielleicht ist das Ganze ein wirkliches Duett so, dass die erste und dritte und die zweite und vierte Strophe von je einer Stimme gesungen wurden; etwas Aehnliches liegt Lichtenstein Frd. 443, 1 ff. vor (Scherer D. Stud. 1, 337 Anm.). — Merkwürdig ist auch das Tagelied 143, 22: hier klagen die Liebenden übereinstimmend über den Schmerz, den ihnen der Abschied bei der letzten nächtlichen Vereinigung bereitet habe.[28]) Dies Tagelied hat ohne Frage auf das Tagelied Ottos v. Botenlauben Ld. 26, 44 eingewirkt (vergl. Gottschau Beitr. 7, 377 Anm. 5).

Eine eigentümliche Art des Zwiegesprächs, die auf die romanische Poesie zurückgeht (W. Grimm Athis und Prophilias S. 29; Lichtenstein Eilhart S. CLXXI), finden wir Reinmar 177, 10 und Johansdorf 93, 12. Diese Gedichte sind Darstellungen einer wirklichen höfischen Conversation, mit rasch wechselnder Hin- und Herrede.

Anrede an die Zuhörer.

Das Verhältnis zwischen Dichter und Hörern war in der alten Zeit, wie ich oben (S. 28) bemerkte, ein viel engeres als heute. Es war je inniger natürlich, je weniger der Dichter durch Bildung und Wissen, durch Herz und Verstand aus dem Kreise seiner Hörer hervorragte, also am innigsten in der Volkspoesie, trotz der eigentümlich hohen Stellung, die in ihr von Alters her dem Sänger zukam. Die Lyrik kann ihrem innersten Wesen nach am wenigsten dazu angetan sein, eine solche nahe Verbin-

28) Wie anders in Wolframs Tageliedern! Da erleben wir Leid und Leidenschaft des Abschieds mit, als mitfühlende Zuschauer: die gespannte Situation, das Atemlose des Aufbruchs, im Halbdunkel des grauenden Tages die zum letzten Mal auflodernde Liebesglut.

dung zu befördern. Der feste Zusammenhang zwischen Dichter und Hörern wird in unserer alten Poesie, namentlich der spielmännischen, durch die vertrauliche Anrede an dieselben auch äusserlich angedeutet. In den ältesten Minneliedern begegnet man ihr nur einmal, und auch da ist sie nicht sicher: 5, 13 *nu merkent wiech daz meine* BC, im Text von MF. *nu merke et*, ich weiss nicht, ob mit Recht. Der Singular, also Anrede an den Geliebten, ist freilich hübscher, aber es konnte sich doch diese formelhafte Redensart *nu merkent* auch unter dem Einfluss der genau gekannten Spielmannspoesie einstellen, von der ja die ältesten ritterlichen Minnesänger gelernt haben. — Wenn wir von dieser Stelle absehen, finden wir aber weder in den Kürenbergliedern noch in den alten namenlosen, noch in denen Dietmars, der beiden Burggrafen, Meinlohs eine Anrede an die Zuhörer. Daraus darf man schliessen, dass der Minnesang in ältester Zeit von einzelnen dichterisch Beanlagten aus innerem Drange, aus frischer Lust und Freude an Leben und Lied geübt wurde. Und zwar führen sowol die äusseren Zeugnisse in die Kreise der gebildeten oder ritterlichen Gesellschaft (die Correspondenz Wernhers v. Tegernsee, die Burggrafen, Meinloh, Truchsess des Grafen von Dillingen und Kiburg) als das, was sich aus dem Inhalt der ältesten Lieder selbst erraten lässt: der Vergleich mit dem Edelfalken, dem Lieblingsvogel vornehmer Kreise (37, 8; 8, 33; 10, 17); die Anrede *ritter* 8, 3. 20; vgl. 9, 30. Aus innerem Drange, ohne Rücksicht auf Beifall und Erwerb, ohne Interesse an Weiterverbreitung des Gedichteten, entstanden diese ersten Minnelieder: dafür spricht ihr ganzer Ton; sie sind noch alle aus eigenen Herzenserlebnissen, aus eigenen, wirklichen Situationen erwachsen. Das gilt auch noch von Meinloh und dem Rietenburger, aber sie sind die Ersten, welche, obwol aus Liebhaberei dichtend, von der literarischen Mode beeinflusst werden. Auch schon Dietmar 32, 1 ff. verlässt die Stufe des reinen Gelegenheitsgedichts (s. Scherer D. Stud. 2, 480 [46]).

Von Westen her kommt der Minnedienst, von Westen die Lust am Versemachen und literarischer Ehrgeiz. Der Rietenburger steht der alten Art noch näher, wie die mehrfache Verwendung des Natureingangs zeigt (18, 17; 19, 7), Meinloh dagegen ist bereits mehr von der romanischen Dichtung beeinflusst und knüpft nur selten das Herzenserlebnis an die Wahrnehmung eines Ereignisses in der Natur. Das einheimische Minnelied, dessen erste Blüten uns in so geringen Resten erhalten sind, wird in die niederen Kreise des Volks zurückgedrängt, auf die Strassen und Gassen. Noch bevor es ein literarisches Erzeugnis und als solches Gegenstand schriftlicher Aufzeichnung geworden war, wird es vollends in den Kreis der mündlichen Ueberlieferung gebannt und gerät in die Hände niedriger Spielleute. Denn der dichtende Adel wendet sich von ihm ab und pflegt mit literarischen Tendenzen das aus der Fremde geholte höfische Liebeslied. Der Erste aus dem Kreise der Fahrenden, der Minnelieder dichtet, ist Walther, und er biegt die Lyrik damit, nachdem er Reinmars Einfluss überwunden, wieder zurück zur Volksmässigkeit.

Hausen hat nie für ein Publikum zu dessen Unterhaltung gedichtet: er ist ganz vornehmer Liebhaber, nicht berufsmässiger Dichter, aber er folgt mit Bewusstsein einer literarischen Richtung. Nie wendet er sich an seine Hörer, selbst Fragen, die an sie gerichtet erscheinen könnten, meidet er. Veldeke dagegen denkt sich noch eins mit dem Publikum: *der schœne sumer gêt uns an* (66, 1); *diu merlikîne die uns bringent liebiu mâre* (59, 28): es ist noch die alte Tradition, der Dichter erscheint nur als der Wortführer der Menge. Anrede hat er 67, 15 *lât die welt mîn eigen sîn.* — Der Graf Rudolf von Neuenburg, der eben der allgemeinen modischen Strömung folgend dichtete, redet nie die Hörer an. Gutenburg zweimal im Leich 70, 2; 76, 28. Dagegen weder Bernger v. Horheim, noch Bligger v. Steinach. Johansdorf und Rugge lieben derartige Anreden sehr: Johansd. 86, 8; 88, 3; 88, 28; 89, 19; 94, 15; Rugge 96, 17. 22; 97, 9. 26. 29; 99, 3. 10. 11. 17. 18; 105, 30 (= Gutenb. 76, 28), oft auch schliesst er sich mit seinen Hörern ein in ein *wir, uns:* 96, 25; 97, 7. 13. 23. 32. 33. 34. 36 ff.; 98, 15 ff.; 108, 7 (vgl. Veld. 66, 1). Aus der blossen Lage des Vortrags wird man das schwerlich erklären können. Im Leich lag die Anrede näher, da er ja eine Kreuzpredigt in poetischer Form ist und in der geistlichen Poesie der Zusammenhang zwischen Dichter und Hörer stets aufs engste gewahrt blieb (vgl. auch E. Schmidt a. a. O. S. 11). Auch Johansdorf mag von geistlicher Dichtung beeinflusst sein. Aber Beide können auch hierin der volkstümlichen Tradition überhaupt folgen.

Reinmar redet die Hörer nur selten an: 161, 26; 167, 34; 171, 1. 2; und in Frageform 175, 10; 183, 3. Dagegen ist 179, 33 für *seht, sô würde ich,* wie b hat, mit Eps zu lesen *sô enwürde ich.*

Morungen bewahrt das alte Verhältnis und redet nicht selten zu seinen Zuhörern: einmal bittet er die Frauen um Rat, was er der Geliebten singen solle (123, 34); 129, 14. 25 hält er Umfrage im Publikum, ob Jemand die Geliebte gesehen und seine Sinne vor ihr behalten habe; in den übrigen Fällen 123, 16; 130, 34; 135, 13; 141, 1. 2. 14; 142, 34; 145, 10 sucht er überhaupt nur die Aufmerksamkeit und die Teilnahme für seine Liebeserfahrungen oder auch für die Schönheit der Geliebten zu erregen.

Hartmann hat in seinen Liebesliedern einmal Anrede an die Hörer: 209, 9 *ich möhte iu klagen und wunder sagen von maneger swæren zît;* in den auf den Kreuzzug bezüglichen Gedichten 209, 37; 218, 5. 21.

Wiederholung gleicher Worte oder Gedanken. Wortspiele. — Responsion.

Es ist bekanntlich eine Eigentümlichkeit der Volkspoesie, den Inhalt der dargestellten Empfindung oder Anschauung durch eindringliche Wiederholung gleicher oder ähnlicher Worte zum lebendigen Ausdruck zu bringen. Der germanischen Volkspoesie eignet dieses Darstellungsmittel vorzüglich. Natürlich wird auch die mittelhochdeutsche Lyrik, die, hervorgegangen aus volkstümlicher Quelle, auch in ihrer späteren

Entwicklung nicht selten einen Teil ihrer besten Kraft aus der Volkspoesie schöpft, dieser Eigentümlichkeit nicht ganz entbehren. Man muss nun von vornherein unterscheiden zwischen denjenigen Wiederholungen, die in der stehenden Anwendung derselben Worte zur Hervorhebung einzelner Begriffe bestehen, und denjenigen, durch die eine zusammenhangende Reihe von Vorstellungen oder Empfindungen zum nachdrücklichen Ausdruck gelangen. Zu der ersten Klasse gehören die aus dem Volksepos bekannten formelhaften Beiwörter und Umschreibungen *der künec rîche, mit zühten gemeit* u. Aehnl. Analogieen hierzu bietet der Minnesang nur ganz wenige: sie sind entschieden von volkstümlichem Gepräge und treten zahlreicher erst im dreizehnten Jahrhundert in Walthers und Neidharts Lyrik und bei ihren Nachahmern hervor. Hier haben wir es mit der zweiten Klasse von Fällen zu tun, die im Minnesang durch viele Beispiele vertreten ist.

Im Voraus steht fest: nicht alle derartigen Wiederholungen, Gleichklänge und Responsionen im Minnesang sind aus volkstümlicher Quelle, also aus Ueberlieferung, herzuleiten, sehr viele, ja weitaus die meisten, verdanken ihre Entstehung der individuellen Reflexion des einzelnen Dichters. Es kommt nun vornehmlich darauf an zu unterscheiden, wann ist die Wiederholung volkstümlich-traditionell, also halb unbewusst, wann bewusst und absichtlich?

Heinzel bemerkt als Stileigentümlichkeit der altgermanischen Poesie (QF. 10, 9): „Ein aus mehreren Worten bestehender Ausdruck wird variirt, dasselbe noch einmal gesagt, gewöhnlich durch dieselben Satzglieder und in einer gewissen parallelen Form." Das ist uralt und volkstümlich, wie Heinzel durch Beispiele zeigt. Und dieselbe Eigentümlichkeit findet sich auch in den volkstümlichen Anfängen des Minnesangs. Ein Parallelismus ist eigentlich schon gegeben in der Vergleichung der Natur mit dem Leben des eigenen Innern (Scherer im Anz. I, 199 ff.; II, 324). 6, 14 *der walt in grüener varwe stât: wol der wunneclîchen zît! mîner sorgen wirdet rât: sælic sî daz beste wîp!* Woldemar Freiherr v. Biedermann in seinem Aufsatz: „Ueber den Parallelism" (Johannesalbum, Chemnitz 1857, vgl. darüber auch Scherer a. a. O.) nennt das auch wirklich schon „metaphorischen Parallelismus".

Der einfachste Parallelismus ist der synonyme: zwei im Gedanken parallele Satzglieder werden neben einander gestellt, so in unserem ältesten Minnelied 37, 5 *und warte uber heide unde warte ir liebe;* 4, 30 *daz nîdent ander vrouwen und habent des haz.* Complicirter ist schon der Fall, wenn jedes Glied zweiteilig ist: 3, 17 *mich dunket niht sô guotes noch sô lobesam sô diu liehte rôse und diu minne mînes man;* 6, 9 *mich dünket winter unde snê schœne bluomen unde klê.* Der Parallelismus kann auch dadurch entstehen, dass im zweiten Satzgliede das Gegenteil von dem, was das erste besagt, negirt wird: 33, 1 *und bite in schône wesen gemeit und lâzen allez ungemüete.* Das führt zum antithetischen Parallelismus: 7, 1 *vil lieber friunde vâren daz ist schedelîch, swer sînen friunt behaltet, daz ist lobelîch;* 7, 19 *leit machet sorge, vil liebe wünne.* Bis hierher ist Alles rein volks-

tümlich, von der Anwendung dieser Stilform zu einem besonderen künstlerischen Zweck, zu einer beabsichtigten Wirkung nirgends eine Spur; sie ist unbewusst übernommen, ererbt. Etwas näher steht einer künstlerischen Absicht schon die Form des Parallelismus, in dem das zweite Glied eine Steigerung zu dem ersten bildet[29]: 8, 28 *des ich niht mohte hân noch niemer mac gewinnen;* 35, 26 *ez wære wol, und wurd ich frô: sichn kunde nieman baz gehaben.* Doch ist wol auch das noch überlieferte Ausdrucksform, deren man sich ohne Reflexion bediente. Von dem Augenblick aber, wo man dieser Stilform als einer Eigentümlichkeit sich bewusst ward, wo sie als etwas Besonderes auffiel, hörte sie auf, etwas Angeborenes oder Ererbtes, etwas Volkstümliches zu sein. Auf der Grenze mag noch stehen: 36, 32 *sist leides ende und liebes trôst und aller fröide ein wünne*, aber ganz sicher nicht mehr naiv, sondern durchaus individuell erfunden sind so complicirte doppelgliedrige Parallelismen wie 5, 23 *mir sint diu rîche und diu lant undertân swenne ich bî der minneclîchen bin; unde swenne ich gescheide von dan, sost mir al mîn gewalt und mîn rîchtuom dâ hin*, oder Häufungen von Synonymen wie 5, 30 *sît daz ich si sô gar herzelîchen minne und si âne wanc zallen zîten trage beide in herzen und ouch in sinne.*

Man wird nicht irren, wenn man bei allen Minnesängern, deren Namen wir kennen, abgesehen von den ältesten Liedern Dietmars v. Eist, die Stilform des Parallelismus und der Wiederholung als individuelle Eigentümlichkeit betrachtet. Sie alle sind sich der künstlerischen Wirkung derselben bewusst. Aber damit ist über die Art ihrer Anwendung noch nichts gesagt, vielmehr ist dreierlei möglich. Entweder die Dichter ahmen mit Bewusstsein die volkstümliche Weise des Parallelismus nach: dieser Fall ist bei den älteren Minnesängern ausgeschlossen, denn der Zug der Entwicklung geht in der ersten Zeit entschieden und rasch in directer Linie ab vom Volksmässigen zum höfisch Standesmässigen, und erst später tritt der Gegenzug ein, dessen vornehmster Vertreter Walther wird. Oder die Dichter verwenden die Kunstform, an der sie Gefallen gefunden haben, zu bestimmtem künstlerischem Zweck. Oder endlich die eigentümliche Beanlagung oder die Beschaffenheit des Stoffes erzeugt von Neuem dieselbe stilistische Form, die ähnliche Bedingungen in der volkstümlichen Poesie bewirkt hatten, so dass der Kunstdichter, der die Form des Parallelismus kennt und ihrer Wirkung sich bewusst ist, doch im einzelnen Fall sie unbewusst anwenden kann. Der zweite Fall ist, wie sich zeigen wird, weitaus der häufigste.

Gleich bei Meinloh trifft er ein: 12, 27—30 haben wir antithetischen Parallelismus, aber die Antithese, an der Spätere so grosse Freude finden, ist noch unbezeichnet. Synonymer Parallelismus 13, 4. 5. 7: *si geviel mir ie baz und ie baz. ie lieber und ie lieber sô ist si zallen zîten mir, ie schœner und ie schœner;* zwischen dem ersten und

29) v. Biedermann (a. a. O. S. 79) nennt das mit unerträglichem Fremdwort „systochastischen Parallelismus".

zweiten Satz findet ausserdem Chiasmus statt; Schema: *xa . ay, a.* Ferner sind die Wiederholungen desselben Wortes oder Gedankens ohne Parallelismus zu beachten, die Scherer (D. Stud. 2, 458 [24]) zusammenstellt. Wenn Sievers-Pauls Conjectur zu Meinl. 12, 2 *senelîchen* statt *semelîchen* (Beitr. 2, 418) das Richtige träfe, so käme noch eine und zwar recht tautologische Wiederholung hinzu. Aber sie ist sicherlich falsch. Es ist doch offenbar die Rede von Solchen, die *werden wîben* auf eine entsprechende, angemessene Weise dienen; Pauls Einwand, *biderbe* könne nicht der Sold genannt werden, trifft nicht: *alsus* identificirt nicht, sondern vergleicht, es geht nicht auf den einzelnen Begriff eines Wortes (hier also *biderber*), sondern auf den Gedanken eines ganzen Satzes. Scherers Meinung, „fast möchte man vermuten, dass künstlerische Absicht dahinter (hinter diesen Wiederholungen) stecke", kann richtig sein; indess ist es auch möglich, dass sie eine Folge des noch ärmlichen Gedankenvorrats sind; der Dichter kommt in einem gewissen Gefühl der Unsicherheit mit den Ausdrücken noch nicht recht vom Flecke.

Bestimmter muss das Urteil über Veldeke lauten. Er verwendet Wiederholungen und Parallelismus, weil er sie hübsch findet. 56, 1 ff. hat ihn offenbar der Gedanke angezogen *'mîne tumpheit* hat mir geschadet', in allen vier Strophen kommt das Schlagwort *tump* vor: 56, 7 *mîn tumbez herze mich verriet*, 13 *daz ist mir komen al ze rouwen, durch tumpheit*, 23 *dô wart mir daz herze enbinne von sô süezer tumpheit wunt*, 57, 3 *dô mich betrouc mîn tumber wân.* Aehnlich 57, 26 *ez kam von tumbes herzen râte, ez sal ze tumpheit och ergân;* 58, 5 *dat quam von sînen kranken sinne, wan et im sîne tumpheit riet.* Ferner 57, 39 *mir ist sîn schade vil unmære;* 58, 7 *waz obe im schade dran geschiet?* In dem ganzen Lied 57, 10 kehren zwei Gedanken in immer veränderter Fassung wieder. Das ist aber nicht etwa die eindringliche Sprache der Leidenschaft, die immer nur auf einen Punkt mit aller Energie losarbeitet, wie sie Scherer (Vortr. und Aufs. S. 14) für den Stil der ältesten germanischen Poesie charakterisirt, sondern das ist breite Redseligkeit, die nur deshalb, weil sie eigentlich so wenig zu sagen hat, nie genug zu sagen weiss. Dass dies Urteil nicht zu hart ist, ergibt dasselbe Gedicht: 57, 21 ff. finden wir geradezu eine Spielerei mit Worten, wie sie im Romanischen üblich war, den sogenannten grammatischen Reim. Ueberhaupt, die Dame Veldekes ist recht geschwätzig: man höre doch nur das ewige *dat hê* V. 22. 23. 29. 31. 32. 34, *dat* und *des* V. 14. 15. 16. 20. 21. 22. 23. 24. 29. 31. 32. 34. 35. 36. 37. 38; 58, 2. 5. 8. 9. 10. Auch andere Lieder zeigen Veldekes Neigung, mit den Worten zu spielen: 61, 9 „ich will trotz der *nîdigen blîde* sein"; die beiden Stichworte kommen mehrmals vor: V. 10 (zweimal). 11. 14. 16. 17; ja zwei Lieder sind nichts weiter als eine Spielerei mit dem Worte *minne:* 61, 33, wo es vierzehnmal in vierzehn Versen vorkommt, und ähnlich 64, 34 ff.[30]). Das hat nachgeahmt Rugge

30) Auch in der Eneide 294, 8 ff. spielt Veldeke bekanntlich mit diesem Worte.

100, 34. Nach diesen Beispielen wird es geraten sein, auch in Veldekes häufiger Verbindung von zwei synonymen Ausdrücken nichts Zufälliges, sondern individuelle Neigung zu symmetrischer Wiederholung zu erblicken, die er freilich kennen gelernt haben wird in der volkstümlichen Poesie. 57, 13 *frîlîch und ân al getwanc;* 59, 22 *leit und liebes niht;* 59, 31 *sunder riuwe und âne wanc;* 59, 37 *rîch und grôz hêre;* 60, 17. 25 *edel unde fruot;* 63, 5. 6 *lûte und vrœlîche, nider unt hô;* 63, 28 *sô guot und ouch sô schône;* 64, 2 *vil ze liebe und ouch ze guote;* 65, 7 *wan si warten unde luochen;* 66, 9 *bite ich unde man;* 66, 22 *der sô wîse was und ouch só rîche,* 24 *schœniu wort mit süezem sange;* 29 *der schœnen vrowen und der guoten;* 67, 27 *stœteclîchen unde sunder wanc;* 68, 7 *daz wær unreht unde wunder.* Die Beispiele zeigen, dass der Schulausdruck „Synonymen" auf sie eigentlich nicht passt, doch bietet er sich als der bequemste. Parallelismus hat Veldeke nicht oft: 57, 11 *liehtent unde werdent lanc;* 67, 31 *wan si diu minne noch nie twanc noch ir herze ruochte enginnen.*

Zu einer höheren Kunstform wird die Wiederholung, wenn sie an respondirenden Stellen der Strophe eintritt; es entsteht dann die Responsion: 59, 30 *rehte minne sunder riuwe und âne wanc* — 60, 2 *rehte minne sunder wîch und âne wân,* beides am Schluss der beiden ersten Strophen, die dritte hat keine völlige Responsion, sondern nur *rehte minne* (60, 11). Ueber das oftmalige *dat* in 57, 10 ist gesprochen: in den ersten drei Strophen beginnt die sechste und siebente Zeile mit *dat ich* oder *dat hê.* — Das älteste Beispiel von Responsion scheint mir 38, 32 zu bieten, wo dem letzten Vers jeder Strophe eine stets wörtlich gleichlautende Waise vorgeschoben ist; es schliesst also jede Strophe mit einer Langzeile, die in ihrem ersten Teil stets gleich lautet. Ausserdem correspondiren in den beiden Männerstrophen 38, 33 *daz mich ein edeliu frouwe hât genomen in ir getwanc* mit 39, 12 *daz mir ein edeliu frouwe alsô vil ze leide tuot,* und 38, 34 *der bin ich worden undertân* mit 39, 13 *der ich vil gedienet hân.* — Auch 32, 1—12 (mit Scherer D. Stud. 2, 481 [47] fasse ich die drei Strophen als ein Gedicht) wird durch Responsion in der dritten Zeile der ersten und zweiten Strophe zusammengehalten: 32, 3 *alsô reit ein frouwe schœne,* 32, 7 *alsô redeten zwei geliebe.* Ein ähnliches Verhältnis wie 38, 32 lernten wir im Wechsel Morungens 130, 31 (s. oben S. 82) kennen, wo auch die Männerstrophen durch Responsion am Schluss eine äussere Einheit erhielten. 38, 32 fällt übrigens nach Einführung des höfischen Minnedienstes.

Veldeke hat einmal vierzeilige Responsion am Schluss der Strophe, Refrain, 60, 17—20=60, 25—28.

Hausen bietet für Wiederholung und Responsion nicht sehr viele Beispiele.

Einfache Wiederholung.

52, 12 *nôt diu mir nâhe gât;* 52, 22 *kumber der alsô nâhe gê;* 54, 10 *erst mir liep und lieber vil danne ich immer im vil lieben manne sage:* die Wiederholung wirkt im Munde der Frau hübsch.

Verbindung von Synonymen (doppelgliedrige Ausdrücke).

Nur ein Beispiel 49, 13 *mir ist daz herze wunt und siech gewesen nu vil lange.* Hausens dichterischem Charakter widerstrebt jede Breite.

Parallelismus.

Synonymer: 45, 5 *sô gesæhe mînen lîp niemer weder man noch wîp getrûren noch gewinnen rouwen;* 50, 23 *noch bezzer ist daz man ir hüete dan ieglich spræche sînen willen; . . . Noch bezzer ist daz ich si mîde dan si âne huote wære* (mit Anapher).

Responsion.

a) im Anfang zweier Strophen: im Gedanken stimmt überein 44, 22 *swes got an güete und an getât noch ie dekeiner frowen gunde* — 44, 31 *swaz got an frowen hât erhaben;* ein einzelnes Wort 52, 37 *wâfenâ, wie hât mich Minne gelâzen* — 53, 7 *wâfen, waz habe ich getân?* Für den zweiten Fall Beispiele bei Reinmar, Walther, Lichtenstein vgl. MF. 303.

b) Refrain: Ein Ansatz dazu und lehrreich für die naturgemässe Entstehung dieser Kunstform ist 46, 26—28 im Vergleich mit 46, 38 und 47, 6—8: alle drei Strophen schliessen mit demselben Gedanken, der bald in längerer, bald in kürzerer Fassung erscheint. Ob sich der Refrain tatsächlich aus derartigen Gedankenübereinstimmungen am Schluss der Strophen entwickelt, ob also die Uebereinstimmung des Inhalts sich zuletzt wörtlich gleichen Ausdruck geschaffen hat, ist natürlich eine Frage für sich. Wirklichen Refrain hat Hausen 50, 7. 8. 17. 18.

c) Wiederkehr des Anfangsgedankens der Strophe am Schluss: 45, 21 *als ungeloubic ist ir lîp* — 35 *alleine wil sis glouben niet.* Strophenverkettung durch gleiche Reimworte nach dem Vorbild des Provenzalischen weist Spiegatis (die Lieder Fr. v. Hausen. Tüb. 1876, S. 46 ff.) für Hausen nach.

Dass Hausen verhältnismässig aller Wiederholung so abhold ist, erklärt sich aus seiner Poesie: sie charakterisirt mehr die Entwicklung als der Stillstand; die Vielstrophigkeit dient ihm weniger, einen Seelenzustand zu zergliedern als seinen Fortgang darzustellen.

Ulrich v. Gutenburg.

Verbindung von Synonymen.

69, 25 *ir schœner gruoz, ir milter segen;* 70, 24 *von dîner kür und dîner bete;* 73, 23 *mit schœnen siten und zühten,* 35 *mîn nôt und disen pîn;* 74, 21 *müelich unde sûr;* 76, 25 *frô rîche unde wise;* 77, 27 *ûf guoten rîche schœnen lôn;* 78, 27 *gedinge unde wân* (vgl. 71, 1. 2); 79, 5 *ir sünde und grôz missetât.*

Responsion.

Am Anfang dreier Strophen: 78, 15 *ich wil iemer mê wesen holt mînem muote,* 78, 24 *ich wil iemer mit genâden belîben,* 78, 33 *ich wil niemer durch mînen kumber vermîden.* Diese drei Strophen werden dadurch als ein Lied gekennzeichnet und danach ist Scherers Bemerkung D. Stud. 1, 335 zu berichtigen.

Horheim.

Verbindung von Synonymen.

113, 5 *starc unde snel, beidiu rîche unde frî,* 11 *beidiu lanc*

unde wît, 18 *nît und ir haz*, 19 *sô rîche unde guot*, 20 *sanfte unde baz;* 114, 15 *herze unde lîp.* Ueber die Responsion 113, 1. 8—25. 32, 9. 16—17. 24 s. SPIRGATIS a. a. O. S. 46 Anm. 11.

Rudolf von Fenis sucht offenbar etwas in Gleichklang und Wiederholung.

Einfache Wiederholung.

83, 8 *sô ist mir gelungen noch baz danne wol. wan diu vil guote ist noch bezzer dan guot.* 84, 10 ist eine einzige grosse Variation auf die beiden Themata des Satzes *bî gewalte sol genâde sîn:* 84, 11 *gewaltic*, 12 *gwalte*, 15 *grôzen gwalt*, 18 *ir gwalt;* 12. 14. 16 *genâde.* Etwas Aehnliches werden wir nachher in Reinmars Gedicht 198, 28 beobachten. Fenis hat noch einmal die Verbindung *genâde und gewalt* 82, 35. Er liebt es überhaupt, wie Rugge, Stellen aus früheren Liedern in den späteren zu wiederholen: 80, 2 *nu hân ich von ir weder trôst noch gedingen* = 80, 27. Sein Lieblingswort ist *gedinge*, vgl. oben S. 40.

Verbindung von Synonymen.

83, 2 *diu mich sol machen vrô vrœlîch gemuot;* 83, 6 *an vröuden rîcher noch hôher gemuot.*

Parallelismus.

Synonymer: 82, 7 *so gedenke ich mir und ist daz mîn gedinge.*

Responsion.

Bei Fenis ausserordentlich ausgebildet. a) Am Anfang der Strophen: 84, 19 *swer sô stœten dienest kunde* — 84, 28 *swer sô langez bîten schildet*, man wird daher die beiden Strophen, die mit 84, 10 nicht innerlich zusammenhangen, als ein Gedicht für sich zusammenzufassen haben. Die Strophe 84, 10 steht auch schon durch das allein in ihr enthaltene Wortspiel mit *gewalt* und *genâde* für sich da.

b) Am Ende zweier Strophen: 83, 2 *diu mich sol machen vrô vrœlîch gemuot* — 83, 10 *von der mîn herze niht scheiden ensol.*

c) Im Innern der Strophen: in dem Lied 80, 25.

Zuerst die Gliederung, die das Lied als Einheit erscheinen lässt. Der Schlussgedanke einer jeden Strophe wird im Anfange der folgenden wörtlich wieder aufgenommen: 81, 5 *nu wære mîn reht, möht ich, daz ich ez lieze* — 81, 6 *Ez stêt mir niht sô. ich enmac ez niht lâzen;* 81, 13 *ist ez ir leit, doch dien ich ir iemer mêre* — 81, 14 *Iemer mêre wil ich ir dienen mit stœte;* 81, 21 *ez wellent durch daz niht von ir mîne sinne* — 81, 22 *Mîne sinne welnt durch daz niht von ir.* Diese Responsion, welche die einzelnen Strophen straff an einander fügt, ist bei Keinem der älteren Minnesänger so stark ausgeprägt, wie bei Fenis. Aehnlich ist etwa Rugge 101, 22. 23; Morungen 124, 38; 125, 1. An Hausen 50, 23. 27 sieht man, wie derartiges entstehen kann.

Ferner stimmen die letzten Zeilen in allen vier Strophen dem Gedanken nach überein: 81, 5 *nu wære mîn reht, möht ich, daz ich ez lieze;* 81, 13 *ist ez ir leit, doch dien ich ir iemer mêre;* 81, 21 *ez wellent . . niht von ir mîne sinne;* 81, 29 *wan sin kan mich niemer von ir vertrîben.*

Dem gegenüber nun hebt die Responsion auch die einzelnen Teile des Gedichts von einander ab. Es entsprechen sich nämlich die beiden vorletzten Zeilen der ersten beiden Strophen 81, 4 *unde al mîn stæte gehelfen niht mac* — 81, 12 *unde ez mich leider kleine vervât*, während in den beiden letzten Strophen die zwei letzten Zeilen dem Sinn nach etwas enger zusammengehören, als die beiden letzten Zeilen der übrigen Strophen. — Die dritte Strophe nimmt eine Sonderstellung ein: sie nähert sich einerseits den beiden ersten dadurch, dass sie am Schluss Gedanken der Schlussverse dieser an etwas veränderter Versstelle wiederholt, andererseits bereitet sie durch die Abweichung auch schon die vierte Strophe vor, die für sich allein steht: 81, 19. 20 *ich diene ie dar da ez mich kan kleine vervân. nu lieze ich ez gerne, möhte ich ez lân* klingt an sowol an 81, 12 *unde ez mich leider kleine vervât*, als an 81, 5 *nu wære mîn reht, möht ich, daz ich ez lieze.* Die vierte Strophe steht, abgesehen von der Schlusszeile und der Verknüpfung mit dem Schluss der dritten Strophe, ganz für sich allein da.

Merkwürdig ist auch die Responsion von 81, 30. Zu vorderst ist zu bemerken, dass die ersten beiden Strophen ein selbständiges Lied bilden: der Dichter sagt, er habe seine Sorgen loswerden wollen, es sei ihm nicht geglückt, da Frau Minne ihn in einen solchen Liebeswahn gebracht habe. Da sie das nun einmal getan, will er sich auch nicht mehr gegen seine Liebe sträuben, aber Frau Minne seinen Kummer klagen, die ihm wol zu helfen vermag. Das ist ein ganz befriedigender Schluss; die folgenden drei Strophen bringen einen ganz neuen Inhalt. Sie bilden wieder für sich ein selbständiges Lied, wie auch die Responsion zeigt. Diese hebt mehr die Dreiheit der Teile als die Einheit des Ganzen hervor: die zweite Strophe ist das Bindeglied; sie correspondirt einerseits in ihrer drittletzten Zeile mit der drittletzten Zeile der ersten Strophe: 82, 9 *so ich bî ir bin, des trœstet sich mîn sin*[31]) — 82, 16 *so ich bî ir bin, daz tœtet mir den muot* und ausserdem ist sie noch dadurch mit der ersten Strophe enge verknüpft, dass sie auch mit *so ich bî ir bin* beginnt, andererseits correspondirt sie auch mit der dritten Strophe auf doppelte Weise: ihre zweite und dritte Zeile entspricht dem Sinne nach der zweiten und dritten Zeile der dritten Strophe: 82, 13. 14 *als der sich nâhe biutet zuo der gluot: der brennet sich von rehte sêre* — 82, 20. 21 *er tuot mir als der fiurstelîn daz lieht: diu fliuget dran, unz si sich gar verbrennet*, ferner entspricht in den vierten Zeilen der beiden letzten Strophen sich das *ir grôziu güete mir daz selbe tuot* und *ir grôziu güete mich alsô verriet.* Fenis' Ruhm als Dichter gewinnt durch diese Aufdeckung derartiger Responsionen nichts. Aber abgesehen von der Bedeutung, die diese Betrachtungen für die Textgestaltung, wie sich eben zeigte, haben, sind sie lehrreich für den hohen Grad von Künstlichkeit, bis zu dem das Dichten und Componiren — denn die Responsionen finden natürlich in der Musik ihren entspre-

31) In der ersten Strophe ist wol mit Paul (Beitr. 2, 436) 82, 6 nach *sêre* ein Kolon und nach *bin* ein Komma zu setzen.

chenden Ausdruck — in den hohen Gesellschaftskreisen schon damals gediehen war.

d) Responsion zwischen Anfang und Ende eines Liedes: 83, 11 *ich hân mir selben gemachet die swære* — 83, 24 *den kumber hân ich mir selber getân:* das Gedicht kehrt am Schlusse zu dem Accorde, mit dem es begonnen, zurück, alle Töne der Empfindung, die dazwischen angeschlagen werden, sind nur Zerlegungen dieses einen Grundaccordes. Reinmar, dessen Lyrik durchaus zuständlich ist, liebt diese Form des poetischen Stils, wie wir sehen werden.

Bligger v. Steinach.

Responsion am Anfang der Strophe: 118, 19 *er fünde* — 26 *befünde ich noch* — 119, 6 *ich fünde noch:* die zweite Strophe correspondirt sowol mit der ersten als mit der zweiten und gibt so ein Vermittlungsglied zwischen ihnen ab.

Johansdorf.

Einfache Wiederholung.

94, 36 *wie vil mir doch von liebe leides ist beschert! waz mir diu liebe leides tuot* mit Oxymoron; ebenso 91, 20 *und wil si, ich bin vrô; und wil si, so ist mîn herze leides vol.*

Verbindung von Synonymen.

Bei Johansdorf nicht sehr beliebt: 88, 36 *tiuret unde ist guot*; 90, 32 *wîze rôte rôsen, blâwe bluomen, grüene gras, brûne gel und aber rôt, dar zuo des klêwes blat.* Die Häufung von Synonymen zur Naturschilderung ist unter den älteren Minnesängern sonst nicht üblich. 92, 10 *reine und alles wandels vrî.*

Parallelismus.

a) Synonymer: 89, 9 *swaz ich nu gesinge, deist allez umbe niht: mir weiz sîn niemen danc; ez wiget allez ringe. dar ich hân gedienet, da ist mîn lôn vil kranc;* 91, 29 *swâ zwei herzeliep gefriundent sich unde ir beider minne ein triuwe wirt;* 94, 36 *wie vil mir doch von liebe leides ist beschert! waz mir diu liebe leides tuot!* Ein durch andere Satzglieder durchbrochener Parallelismus liegt vor 92, 31 *swenn daz alsô ergienge, sô wurde ich von sorgen frî (ir genâde stânt dâ bî), ob si mir des verhienge.* Eine nicht unähnliche Art, die parallelen Satzglieder durch dazwischen gestellte Satzteile zu unterbrechen, ist dem Stil der altgermanischen Poesie eigen (Heinzel a. a. O. 10 ff.; Hildebrand Sachsensp. S. 123). Auch Wolfram liebt das. Ob zwischen all dem ein directer Zusammenhang und in welcher Art waltet, bedarf noch näheren Aufachtens.

b) Antithetischer: 88, 37 *wan sol mîden bœsen kranc und minnen reiniu wîp;* 89, 3 *kunden si ze rehte sich bewarn, für die wil ich ze helle varn. die aber mit listen wellent sîn, für die wil ich niht vallen.* Der Gegensatz von verabscheuenswerter Sünde und liebenswürdiger Frömmigkeit ist geistlichen Ursprungs. Und wie wir schon wiederholt eine Beeinflussung Johansdorfs durch die geistliche Poesie wahrscheinlich fanden, so dürfen wir auch wol in seiner Neigung zu Parallelismus des Ausdrucks sie wieder erkennen. Auch seine Satzanordnung

92, 1 *allez daz ich ie gewan, het er mir daz genomen, daz möhte er mir mit sînen mæren büezen* findet ihr Analogon in geistlicher Poesie, wo es beliebt ist, den Hauptbegriff des Satzes herauszuheben und an die Spitze zu stellen (vgl. Heinzel Heinrich v. Melk S. 3; Rödiger Zs. 19, 317). Johansdorf liebt, wie Rugge, Anknüpfung der Sätze mit *nu* (namentlich beim Imperativ): 86, 19. 27; 87, 21 (zweimal). 30. 33; 88, 3. 29; 89, 27. 30. 32. 38; 90, 9. Auch das ist häufig in der geistlichen Poesie: Litanei 220, 25. 27; Heinrich v. Melk Erinn. 597. 607. 610. 616. 630. Vergleichen lassen sich besonders Stellen wie Johansd. 87, 21 *nu mîn herzevrowe, nu entrûre niht ze sêre* und Litan. 220, 25 *nu du wâriu margarîte, nu wasche mich mit dem rôre.*

Responsion.

a) Am Ende zweier Strophen: 89, 30 *swen nu sîn kriuze und sîn grap niht vil erbarmen, daz sint von ime die sælden armen* — 90, 3 *swem disiu rede niht nâhe an sîn herze vellet, owê war hât sich der gesellet!* — Refrain von einer Zeile 90, 23. 31.

b) Im Innern der Strophen: in dem Zwiegespräch 93, 12 sind die Reden der Liebenden von Strophe 2 an so verteilt, dass in jeder erst zwei Zeilen vom Mann, dann zwei von der Frau und dann je eine von Mann und Frau gesprochen wurden. Dieser Gliederung entsprach offenbar die Melodie, vgl. das oben (S. 82) über Mor. 130, 31 Gesagte.

Rugge.

Er liebt es, einzelne Worte oder Sätze zu wiederholen oder wieder anklingen zu lassen; ausserdem hat er auch Responsion, über die bereits E. Schmidt (a. a. O. 6—8) gehandelt hat. 110, 8 ff. wird aber trotz der Responsion Reinmar zuzuschreiben sein. — Für die häufige Wiederholung des Oxymoron *tumben mannes wîser rât* im Leich möchte ich an sprichwörtliche Wendungen erinnern, wie Freidank Grimm[1] 85, 11 *manec man hât wîsen muot, der doch vil tumplîche tuot. Mit* (bei) *tumben tump, mit wîsen wîs, daz was ie der werlde prîs,* vgl. Wigal. 40, 26 *den tumben tump, den wîsen fruot* und die anderen Stellen, die W. Grimm Freid. p. XCV anführt, dazu noch Freid. 82, 8 *wîsiu wort unt tumbiu werc diu habent die von Gouchesberc.* Die äusserlich weise tuende Torheit wird verspottet: es sei wirklich weise sein besser, als es nur scheinen, ja den *tumben* als *tump* zu gelten, das sei geradezu das Rühmlichste (*der werlde prîs*), wenn man nur *den wîsen* klug erscheine. Aus dieser Vorstellung heraus hat auch Rugge gedichtet und seine Worte erhalten, wenn man das beachtet, die reizvolle Farbe schalkhaften Humors.

Reinmar.

E. Schmidt (a. a. O. S. 9) sagt: „Wenn wir die Vielstrophigkeit der Hausenschen Lieder in Erwägung ziehen, so bietet er verhältnismässig wenig (Responsionen)." Das habe auch ich zu zeigen versucht. „Dasselbe gilt in noch höherem Grade von Reinmar." Das muss ich in Abrede stellen. Wenn ihm vielleicht auch Wiederholung und Responsion nicht so zur Manier geworden ist, wie Rugge und Fenis, so hat er doch immer soviel davon, dass es misslich ist, bei der Entscheidung, ob ein

Lied Reinmar oder Rugge gehört, diese Stileigentümlichkeit zum Kriterium zu machen.

Einfache Wiederholung.

Sehr häufig. 158, 21 *ich wil von ir niht ledic sîn*, 158, 34 *von ir gebote wil ich niemer werden frî* darf zwar nicht angeführt werden, da die Strophe 158, 31 ein Lied für sich ist (s. Anhang II), aber 162, 8. 19 *versuochen;* 162, 34 *ez tuot ein leit nâch liebe wê: sô tuot ouch lîhte ein liep nâch leide wol;* 163, 15 (*der wec*) *der von der liebe gêt unz an daz leit* — 163, 17 *ûz leide in liep, derst mir noch unbereit;* 171, 1 *wunder*, 21 *wunderlîche;* 5 *unstætekeit*, 11 *stætecliche*, 31 *stætekeit*, 6. 28 *unsanfte;* 177, 37 *stæten wîben tuot unstæte wê. wære ich .... unstæte;* 176, 5 *aller sælde ein sælic wîp* — 176, 21 *tuoz durch dîne sælekeit;* über 187, 38; 188, 38 vergl. Anhang II; 190, 4 *si lât mich verderben alsus gar* — 190, 24 *unde si mich sus verderben lât;* 190, 20. 23 *genâde;* 190, 17 *ergât* — 190, 21 *ergê;* 192, 9. 12 *sinnic;* 194, 26 *lâ stân! lâ stân!* (Anapher, dagegen ist das dreimalige *dâ* 185, 1. 2. 3 ausser anderen Indicien ein Grund, das Lied Reinmar zu entziehen. Eine solche Wiederholung des *dâ* hat der von Kolmas MF. 120, 17; Heinrich v. Melk 892. 912. 943). Grammatischen Reim hat Reinmar 176, 16 ff. *erliten .. erleit, gebiten ... bete.* Bis zum Spiel mit Worten steigert sich diese Manier in dem Gedicht 198, 28: *wol im der nu vert verdarp!* 34 *derdir ist verdorben ê;* 199, 2 *sol ab ich verderben, son verdarp nie man lobelîcher;* 199, 5 *sît ich unverdorben bin;* ferner 198, 35 *man sol sorgen: sorge ist guot; âne sorge ist nieman wert* — 199, 4 *sorge und angest stât mir wol* — 199, 21 *sorge manicvalt;* besonders mit *liep* und *leit:* 198, 29 *der hât hiure leit verklagt*, 199, 8 *wer hât liep ân arebeit?* 199, 11 *wie mac leit an im gewern dem von liebe liep geschiht? ich muoz leider fröide enbern, liebes des enhân ich niht, wan ein liep daz mîn niht wil. wenne sol ich lieben tac an dem geleben?* Regel (Germ. 19, 153) will diese Stilmanier „in den wenigsten (also doch in einigen?) Fällen als Spielerei oder Künstelei, vielmehr als etwas Volkstümliches" auffassen. Das halte ich für verkehrt: Keiner steht dem volkstümlichen Stil ferner, als der ganz mit sich selbst beschäftigte Reinmar. Hervorgerufen sind die erwähnten Wiederholungen durch die bewusste Absicht, seine Empfindung nach allen ihren Seiten hin zur Schau zu stellen. In MF. finden sich noch eine Reihe von Wiederholungen desselben Gedankens, die den Eindruck machen, als wäre der Dichter so confus gewesen, dass er von einer Strophe zur andern bereits vergessen hätte, was er eben gesagt: aber sie sind Reinmar nicht aufzubürden, sondern durch richtigere Sonderung der einzelnen Strophen gleichen Tones zu beseitigen, was im Anhang II mehrfach geschehen ist.

Verbindung von Synonymen.

Ziemlich häufig bei Reinmar und bezeichnend für seine Ueberschwänglichkeit, die ohne Gedrungenheit des Ausdrucks ins Weichliche zerfliesst. 157, 22 *gehelfen noch gescheiden von der swære;* 162, 38

mit bescheidenlîcher klage und gar ân arge site; 163, 30 *al mîn trôst und al mîn leben;* 167, 34 *nû rætent unde sprechent;* 171, 13 *manegen muot und wunderlîche site;* 173, 6 *ich mac und ouch getar;* 173, 34 *mîn lôn und ouch mîn ende;* 174, 10 *nôt und arebeit;* 191, 17 *beidiu daz herze und al den sin;* 193, 26 *übel und anders danne wol.* Die Synonyma sind durch andere Satzglieder getrennt: 152, 1; 165, 15. 24; 183, 1 vgl. Anhang II.

Parallelismus.

a) Synonymer: 150, 9 *daz klage ich unde müet mich dicke sêre;* 155, 27 *diu werlt verswîget mîniu leit und saget vil lützel iemer wer ich bin;* 159, 23 *deiz sô reine welen kan und mir der süezen arebeite gan;* 159, 28 *swaz jâre ich noch ze lebenne hân, swie vil der wære;* 159, 40 *sô wil ichz tougenlîche tragen und iemer heln;* 160, 6 *daz beste daz ie man gesprach od iemer mê getuot;* 163, 28 *der ir lop gerner hôrte und dem ie ir genâde lieber wære;* 164, 17 *daz ich von wîbe niemer mit der nôt gescheide noch daz mir nie sô wê geschach;* 178, 3 *vert er wol und ist er vrô.*

b) Antithetischer: 188, 20 *war umbe ich alsô trûric lebe und âne wunneclîchen muot,* vgl. 193, 26.

c) Durchbrochener synonymer Parallelismus 158, 23 *daz beste gelt der fröiden mîn daz lît an ir, und aller mîner sœlden wân;* 150, 10 *ez wirt ein man der sinne hât vil lîhte sœlic unde wert, der mit den liuten umbe gât;* 165, 24; 183, 1.

d) Ein sehr kunstvoller mit Chiasmus verbundener antithetischer Parallelismus liegt vor 168, 30 *ich was frô und bin daz ..., michn wende es got aleine. michn beswære ein rehte herzelîchiu nôt, mîn sorge ist anders kleine:* hier enthalten beide Sätze denselben Sinn; 166, 23 nach Pauls Conjectur *unmære ich ir, daz ist mir leit: so enwart mir nie sô liep, kund i'z volenden:* hier ist der zweite Satz die Umkehrung des ersten, dessen beide Glieder positiv gemacht sind; 195, 28 *sprœche ein wip 'lâ sende nôt', sô sunge ich als ein man der fröide hât. sus muoz ich trûren an den tôt, sît ir mîn langez leit niht nâhe gât,* ebenso, nur dass hier der zweite Satz als wirklich dem ersten als nur gewünschten gegenübergestellt ist.

Responsion.

a) Am Anfang der Strophen: 151, 17. 25, beide Strophen beginnen mit *genâde;* 173, 20 *wart ie guotes und getriuwes mannes rât, sô . . .,* 173, 27 *wart ie manne ein wîp sô liep als si mir ist, sô . . .;* 176, 16. 27 beide Strophen fangen mit *frouwe* an, ebenso 190, 27. 36 (V. 36 ist wol mit *A frowe* zu lesen und *ἀπὸ κοινοῦ* anzunehmen); 169, 3 und m Walther 3 (MF. 299) *'ich wil'.*

b) Am Ende: 176, 15—177, 9 *frouwe;* 164, 18. 20—27. 29 *geschach: sach — ensprach: sach.*

c) Im Innern: 181, 13 hat kunstvolle Responsion; in den zweiten Zeilen der ersten beiden Strophen kommt *gedanke* vor, dadurch werden die beiden Strophen als Einheit hervorgehoben gegenüber der dritten, die mit *gedanken* beginnt. Für diese Sitte, mehre Strophen hinter einander

mit demselben Worte anzufangen, ist Reinm. 181, 13 ältestes Beispiel, anders ist es mit der Vereinigung von nur zwei Strophen durch gleiches Anfangswort, wie Reinm. 151, 17. 25; das hat schon Hausen 52, 37. — Die Verknüpfung des Schlusses einer Strophe mit dem Anfange der nächsten durch Wiederholung desselben Wortes, die wir bei Fenis und Rugge wahrnehmen, hat auch Reinmar 164, 19. 21 *owê;* 163, 29. 31—32. 34 Verknüpfung durch gleiche Reime *mîn : sîn — gesîn : mîn;* 185, 32 *si sagent mir alle, trûren stê mir jœmerlîchen an* — 33 *Sît si jehent wie wol mir fröide zeme.*

In 198, 4, dessen Unechtheit mir wahrscheinlich ist, hat man in Folge des durchgeführten grammatischen Reims eine sehr künstliche Responsion. — Responsion erkenne ich auch in 187, 6 ff. *daz ez mich zewâre müete, unde iedoch sô sêre niet daz ers iht genieze* — 187, 16 *daz müet mich doch eteswenne, unde iedoch dar umbe niht daz ich welle minnen.*

d) Wiederkehr des Anfangsgedankens am Schluss des Gedichts: 154, 32—155, 26; 164, 12—29 *ich sach si — ich si sach* (dadurch als ein vollständiges Lied erwiesen, s. Anhang II) vgl. auch 164, 19. 20 *owê ... ich umbe sach* — 21 *owê.* Auch 190, 4 *si lât mich verderben alsus gar* — 24 *unde si mich sus verderben lât.*

Morungen.

Einfache Wiederholung.

124, 8 *vil wîplîch wîp;* 125, 3 *solde ab ieman an im selben schuldic sîn, sô het ich mich selben selbe erslagen.* — Durch die drei ersten Strophen des Liedes 125, 19 ff. zieht sich gleichsam den Grundton angebend der Wortstamm *wünne*: V. 19. 26. 27. 31. 33. 37. Die vierte Strophe bildet den Abschluss zusammenfassend und steht auch formal für sich da durch die anaphorische Wiederholung des *sælic* am Anfange der ersten beiden Verse. — 125, 6 *unde ich si vil gerne sach, noch gerner danne ich solde:* 128, 15 *ôwê mîner besten zît und ôwê mîner ... tage;* 128, 36 *getriuwen man* — 38 *mit triuwen* — 40 *mit triuwen,* — 129, 2 *triuwen;* 132, 19 ff. *herzeliebe ... leide, herzeliebe ..., liep ... leide, liep .... leide:* da diese Strophe inhaltlich gar nichts gemein hat mit den vier vorangehenden desselben Tons, so wird man sie wol als selbständig betrachten müssen; darauf führt auch die Wiederholung der gleichen Worte, die in den übrigen Strophen nichts Entsprechendes haben. 137, 32 *daz ich lieber liep .. nie gewan. nâch der liebe sent mîn herze sich;* 138, 31 *swenn si wil, sô füeret si mich hinnen* — 36 *swenne sô si wil, sô gêt si dort her;* 140, 23 *und wünsche ir des* — 31 *und wünsche ir des;* 147, 4 *senftiu tœtærinne, war umbe welt ir tœten mir den lîp ... tœtet;* 147, 11 *sêle .. sêle,* 14 *sêle,* 15 *sêle.*

Anapher: 126, 1 *sælic sî diu süeze stunde, sælic sî diu zît;* 141, 1 *seht an ir ougen .., seht an ir kel;* 128, 15 *ôwê ... und ôwê.* Auffällig mit dreimaliger Wiederholung 133, 31 *schœne unde schœne unde schœne, aller schônist;* mir ist das wieder begegnet nur bei Neifen 49, 18 ff. *diu guote, diu guote, diu guote, diu reine* im

Refrain und Steinmar MSH. II, 157 a *schœne schœne schœne schœne, træste mich.* — Originell ist auch Morung. 137, 21 *neinâ nein, neinâ neinâ neinâ nein,* 24 *jâ, jâ jâ jâ jâ jâ jâ jâ.*

Verbindung von Synonymen.

Die doppelgliedrigen Ausdrücke sind bei keinem Minnesänger so häufig als bei Morungen: 122, 5 *lieht unde breit;* 122, 15 *fier unde frô* (vgl. 122, 25. 26); 123, 14 *diu hœhste und ouch diu beste;* 123, 33 *ir spot und ouch ir haz* (ebenso 128, 8); 124, 5 *âne fröide und âne wünne;* 125, 10 *dise nôt und diu klagenden leit;* 125, 28 *luft und erde, walt und ouwe;* 125, 30 *ein hügender wân und ein wünneclîcher trôst;* 126, 22 *den lîp und al die maht;* 130, 15 *ir tugende und ir schœne;* 130, 20 *ir man*[32]) *und ir dienst;* 130, 22 *dur triuwe und dur guot;* 26 *an fröiden siech und an herzen wunt;* 28 *ir ougen klâr . . . und ir rôsevarwer munt* (in dieser Strophe kommen, die parallelen Satzglieder mitgerechnet, 6 solcher Doppelglieder vor); 32 *ze frouwen und ze liebe;* 131, 18 *leit noch arc;* 132, 17 *trûret unde weinet;* 24 *fröud unde wünne;* 27 *ist ir liep mîn leit und ungemach* (nach ABC); 133, 5 *mit tugenden und mit werdekeit;* 13 *leitlîche blicke und grœzlîche riuwe;* 14 *daz herze und den lîp;* 135, 1 *ze hôh und ouch ein teil ze verne;* 136, 5 *liljen wîz und rôsen rôt;* 138, 11 *herzeclîcher minne und ganzer stætekeit;* 4 *rât unde hilf;* 24 *teilen unde welen;* 139, 22 *fröiden rîch und trûrens kranc* (zu dieser Ausdrucksweise vgl. Neidh. 15, 37; Parz. 584, 10); 24 *sêre ranc unde swanc;* 140, 27 *mit der klage unde mit der nôt;* 143, 4 *fröidelôser tage . . . und sender jâre;* 15 *leit und herzeswære;* 145, 14 *schœne und für elliu wîp gehêret;* 147, 17 *verdâht unde unfrô.*

Seltener sind dreigliedrige Verbindungen: 122, 1; 128, 25.

Ein Doppelpaar 122, 25. 26. Asyndetisch: 122, 1; 126, 28; 129, 10; 141, 23; 142, 19; 144, 29; 145, 13.

Zu beachten ist, dass bei Morungen entschieden die doppelgliedrigen Verbindungen von Substantiven und Verben über die eigentlich volkstümlichen von Adjectiven überwiegen.

Parallelismus.

Synonymer: 123, 20 *muoz ich an fröiden mich twingen unde trûren;* 125, 5 *ichs in mîn herze nam unde ich si vil gerne sach;*

32) Diese Herstellung Haupts behalte ich bei, ohne ihre Gewagtheit zu verkennen. Gegen die von Paul (Beitr. 2, 549) vorgeschlagene spricht: 1) Die harte, bei Morungen durch nichts Aehnliches belegte Kürzung *eign* (*nâr* 123, 8 ist anders). 2) Dass V. 20 dann eine Hebung zu viel hat und sich V. 9 schwer um eine Hebung vermehren lässt (das '*noch*' Pauls befriedigt nicht). 3) Die Bemerkung, dass Haupts Conjectur Lehns- und Dienstverhältnis vermische, trifft nicht: *dienestman und ir eigen* könnte allenfalls heissen „ihr Dienstmann und ihr Höriger, Leibeigener", ist aber wahrscheinlich von Morungens Hörern gar nicht mehr so verstanden worden; denn zu seiner Zeit bedeutete *eigen* im Gegensatz zu *dienestman*, dem Ministerialen eines Königs oder Fürsten, den Ministerialen eines freien Herren oder Mittelfreien (s. v. Fürth Ministerialen S. 67 ff.; Gengler Swbsp. S. 244). Nach diesem Sprachgebrauch konnte also Niemand bei demselben Herrn zugleich *dienestman* und *eigen* sein. Haupts '*ir man und ir dienst*' heisst 'ihr Vasall und ihr Dienstmann', was zweierlei ist und was man zugleich sein konnte.

128, 2 *daz ich ie sô vil gebat und geflêhte an eine stat;* 130, 4 *der lese dise nôt und gewinne künde der . . . sünde;* 131, 12 *swaz êr minne und daz im wol behage;* 132, 11 *wolte si mîn denken* (Infinitiv) *für daz sprechen und mîn trûren für die klage verstân;* 133, 7 *daz si mir verseit ir genâde und mînen dienest sô verderben lât;* 136, 21 *wie ich si minne und wiech ir holdez herze trage.* Dreigliedrig: 126, 1; 126, 16; zwischen zwei Perioden findet der Parallelismus statt: 125, 34—36; 128, 5 *swîge ich unde singe niet* (antithetischer Parallelismus), *sô sprechent si daz mir mîn singen zœme baz. spriche ab ich und singe ein liet, sô muoz ich dulden beide ir spot und ouch ir haz.* Asyndetisch: 137, 14.

b) Antithetischer: 131, 5; 131, 18 und zwischen zwei Perioden 126, 24 *mich enzündet ir vil liehter ougen schîn same daz fiur den dürren zunder tuot, und ir fremeden krenket mir daz herze mîn, same daz wazzer die vil heize gluot.*

c) Verbindung beider, äusserst künstlich in der Str. 134, 14—24. Sie besteht im Ganzen aus drei Gliedern, ein jedes dreiteilig, das letzte verlängert: I. erster Stolle 1. *ez tuot vil wê,* — 2. *swer herzeclîche minnet an sô hôhe stat* — 3. *dâ sîn dienest gar versmât.* — II. zweiter Stolle 1. *sîn tumber wân vil lützel drane gewinnet,* — 2. *swer sô vil geklaget* — 3. *da'z ze herzen niht engât.* — III. Abgesang. 1. *er ist vil wîs,* — 2. *swer sich sô wol versinnet daz er dienet dar* — 3. *dâ man dienest wol enpfât* 2 a. *und sich dar lât* — 3 a. *dâ man sîn genâde hât.* Die beiden Stollen enthalten in ihren je drei Teilen denselben Gedanken, stehen also in synonymem Parallelismus, der Abgesang bringt dazu die Umkehrung des Gedankens in dreiteiliger Antithese, steht also zu den Stollen in antithetischem Parallelismus. Er besteht aus zwei Teilen: der erste ist dreigliedrig, wie die Stollen, und hat auch dieselben Reime, der zweite Teil enthält eine Wiederholung der letzten beiden Glieder des ersten Teils. Man möchte gern die Musik zu dieser kunstvoll gegliederten Strophe kennen. Da sie übrigens für sich einen befriedigenden Sinn gibt und in den folgenden Strophen desselben Tons keine Spur einer ähnlichen Symmetrie sich zeigt, so wird sie als selbständiges Gedicht zu betrachten sein. Zu beachten ist, dass sie gnomischen Inhalts ist: auch Reinmar v. Zweter hat in seiner Spruchform eine auffallende Symmetrie ausgebildet.

Responsion.

a) Im Anfang der Strophen. In dem Wechsel 130, 31 ff. beginnen die beiden von der Frau gesprochenen Strophen mit *owê*, während die Einheit der Mannesstrophen durch deren zweizeiligen Refrain hergestellt wird. In dem andern Wechsel (143, 22) fangen alle vier Strophen mit *owê*, in 137, 10 beide Strophen mit *frouwe* an. — Künstlicher ist die Responsion in dem vierstrophigen Liede 137, 27 ff. Die ersten drei Strophen, die an die Geliebte gerichtet sind, wie aus der directen Anrede hervorgeht, sind enger verbunden: die ersten beiden beginnen mit *ob ich* (V. 27. 34), die dritte, ein wenig selbständiger, mit *ob du.* Die vierte Strophe richtet sich an die Hörer, redet von der Dame in der dritten Person und steht

auch äusserlich für sich da, doch wird der Zusammenhang mit dem Ganzen dadurch gewahrt, dass ihre drittletzte Zeile 138, 14 *habe ich dar an missesehen, daz ist mir leit* correspondirt mit der entsprechenden Zeile der ersten Strophe 137, 31 *habe ich dar an missetân, die schulde rich.* Diese Beobachtungen sind, wie gesagt, nicht nur lehrreich für die Kenntnis der Kunst des Strophenbaus, in der, wie man sieht, ein feiner, weit entwickelter Formensinn sich offenbart, sondern auch für die Textherstellung. 139, 19 ff. stehen die zweite und dritte Strophe durch die Responsion am Anfang *ich vant si... eine* (139, 29. 30; 140, 1. 2) in engem Zusammenhang, die erste, die nur mit *ich* beginnt, für sich. Daraus, wie auch aus der Betrachtung des Inhalts, ergibt sich, dass die erste Strophe zur letzten zu machen ist; denn in dreistrophigen Gedichten müssen die ersten beiden Strophen gleichsam als Stollen gegenüber der dritten, mehr selbständigen, dem Abgesang entsprechenden zusammengehören, wenn überhaupt Responsion stattfindet (vgl. z. B. die gleich zu besprechende Responsion von 127, 1 ff.). Auch der Sinn ist bei meiner Anordnung besser; der Dichter erzählt von drei Augenblicken seines Liebeslebens: einsame Begegnung und Geständnis der Liebe, einsame Begegnung auf der Zinne und volles leidenschaftliches Verlangen, Zusammentreffen auf der Heide beim Tanz — eine treffliche Steigerung. 138, 17 ff. ist mit Berücksichtigung der Responsion und des Inhalts folgendermassen zu ordnen. Die erste Strophe 138, 17, die zweite 138, 33: beide beginnen mit *ich wæne.* Darauf folgt, schon selbständiger, als dritte 138, 25, die durch das *swenn si wil* (V. 31) sich auf die zweite (V. 35 *swenne sô si wil*) zurückbezieht. Die vierte und letzte Strophe 139, 11 ist am selbständigsten: sie klingt nur durch 139, 11 *wê waz rede ich?* an die erste Strophe (V. 21 *wê wie tuon ich sô?*) an, ganz ebenso wie in dem vierstrophigen Liede 137, 27 ff. die vierte Strophe, die selbständigste, durch Responsion (138, 14) auf die erste (137, 31) zurückweist. 139, 3 ist als einzelne Strophe für sich ganz abzusondern, wofür auch noch Folgendes spricht: 139, 6 *ir liehter schîn sach mich güetlîch ane* wäre eine unpassende Wiederholung von 138, 38 *(si) siht mich an reht als der sunnen schîne* und unmöglich kann Morungen in demselben Gedichte erst die Geliebte (138, 38) mit dem Glanz und dann seine gehobene Stimmung mit der Höhe der Sonne (139, 10) vergleichen.

b) Im Innern (ausser dem, was schon bei a besprochen ist): 127, 34 steht vor jeder drittletzten Zeile *ôwê,* wahrscheinlich auch musikalisch durch eine längere Verzierung hervorgehoben. Interessant ist, dass, wie aus 140, 14 hervorgeht, die Dame dieses *ôwê* bemerkt und dem Dichter vorgeworfen hat. In 124, 32 ist vielleicht die zweite Strophe mit der ersten durch Wiederholung ihrer Schlussworte verknüpft, indess ist die Herstellung in MF. höchst unsicher, s. Haupts Anmerkung.

c) Am Ende: 127, 1 ff. schliesst jede Strophe mit einem zweizeiligen Ausruf, der in der ersten Strophe mit *ôwê,* in der zweiten mit *ôwê jâ,* in der dritten mit *jâ* beginnt; die zweite Strophe ist also wieder die vermittelnde.

Refrain in den Mannesstrophen des Wechsels 130, 31 ff.

Hartmann.

Einfache Wiederholung.

205, 15 *sît sinne machent sældehaften man und unsin stæte sælde nie gewan, ob ich mit sinnen niht gedienen kan;* das Wort *wandel* oder seine Zusammensetzung wird durch die drei Strophen 205, 10 —206, 9 wiederholt (205, 12. 24; 206, 3. 4) und diese werden dadurch als ein Lied erwiesen, während 205, 1—9 abzusondern ist, wie auch Betrachtung des Inhalts zeigt. — 207, 35 ff.: *ich was untriuwen ie gehaz: und wolte ich ungetriuwe sîn, mir tæte untriuwe verre baz dan daz mich ê diu triuwe mîn* u. s. w. — Ein Spiel mit dem Wortstamm *stæte* findet sich in den beiden Strophen 211, 35—212, 12. Da die erste Strophe dieses Tons inhaltlich nichts mit den beiden andern gemein hat, so ist sie auf Grund dieser Wiederholungen als selbständiges Lied abzutrennen.

Verbindung von Synonymen.

205, 1 *rîwe unde klagen;* 205, 12 *mîn lîp und ouch der muot;* 209, 25 *reiner muot und kiusche site;* 27 *sælde und allez guot;* 37 *iuwer leben und ouch den muot;* 210, 2 *lîp unde guot.* Dreigliedrig 205, 7 *die zît, den dienst, dar zuo den langen wân,* die ersten beiden Glieder asyndetisch, wie 215, 31 *mîn herze mîn wille.* Man sieht, es sind nur Substantiva, die Hartmann so paart.

Parallelismus.

a) Synonymer: mit Chiasmus 206, 5 *sî hât geleistet des sî mir gehiez; swaz sî mir solde, des bin ich gewert.*

b) Antithetischer: 205, 15 *sinne machent sældehaften man und unsin stæte sælde nie gewan.*

Hartmann ist dieser Redeweise nicht geneigt. Responsion mangelt ihm gänzlich.

VIERTES KAPITEL.

Reinmar und Walther.

Ich kann jetzt daran gehen, den Einfluss Reinmars auf Walthers Poesie im Einzelnen zu untersuchen. Zunächst werde ich diejenigen Lieder Walthers betrachten, die ganz aus Reinmars Schule hervorgegangen sind und die Abhängigkeit von seiner Dichtung in Strophenbau, Gedanken und Stil am deutlichsten verraten. Wir werden in ihnen den ältesten Bestand Waltherscher Lyrik zu suchen haben.

Ich gehe die Lieder einzeln durch, damit man stets genau erkennen kann, in welchem Grade ein jedes von Reinmarschem Einfluss berührt ist. Dabei muss ich jedoch noch auf Eins aufmerksam machen.

Es werden oft Uebereinstimmungen zwischen Walther und Reinmar angeführt werden in Vorstellungen und stilistischen Eigentümlichkeiten, die

nicht ausschliessliches Eigentum des Letzteren sind. In allen diesen Fällen hat es aber immer grössere Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Walther aus Reinmar entlehnt habe, als aus andern Minnesängern. Denn zwischen ihm und Reinmar ist eine räumliche und persönliche Beziehung sicher bezeugt, sie lebten am selben Hofe zusammen und Einer kannte die Dichtungen des Andern. Für eine Reihe von Eigentümlichkeiten ist Entlehnung sicher und diese sicheren Fälle müssen eben eine grosse Anzahl ungewisser schützen helfen. Die Entlehnungen selbst nun betrachte ich ebenso sehr unter einem psychologischen als einem literarhistorischen Gesichtspunkte. Geschahen sie unbewusst, so legen sie bloss Zeugnis ab von dem Eindruck, den das Vorbild in der Seele und dem Gedächtnis Walthers hinterlassen hat, geschahen sie bewusst, so zeigen sie ausserdem auch noch, was nach seiner Ansicht dem Publikum gefallen musste. Auf die einzelne formale oder inhaltliche Aehnlichkeit oder Gleichheit, an und für sich angeschaut, kommt aber immer weniger an, als auf die gesammte Summe aller Uebereinstimmungen, und wenn man von dieser auch nicht mehr mit völliger Sicherheit behaupten kann, sie gehe ganz und gar auf Reinmar zurück, so gewinnt man aus ihrer Betrachtung doch das Bild eines festen, in sich abgerundeten Geschmackskreises, mit bestimmten Ideen und bestimmten menschlichen und literarischen Bestrebungen, in dem sich Walther eine Zeit lang bewegte. Und als derjenige, welcher die schon vor ihm begonnene Linie dieses Kreises schloss und ihm einen vollen Inhalt gab, muss doch immer Reinmar gelten.

1) Walth. 13, 33.

Achtzeilige ganz trochäische Strophe, die nichts unmittelbar Vergleichbares bei Reinmar findet; die Reimstellung des Abgesangs ist wie Haus. 43, 28; Reinm. 194, 18.

V. 33 ff.: die Leute wollen an die Aufrichtigkeit seiner Klage nicht glauben. Entgegnung: „wer selbst keine Liebe gefühlt hat, nur der kann an der seinigen zweifeln; *wand im wirt von rehter liebe neweder wol noch wê: des ist sîn geloube kranc* (14, 1).“ Das stellt sich zu Reinm. 188, 9 *den ez niht nû ze herzen gât noch in diu Minne nie gebôt, die sprechent von der swære mîn, waz mir sô grôzes sî geschehen, daz ich sô riuweclîchen klage.* Sie werden auf die eigene Erfahrung verwiesen; hätten sie die, dann würden sie glauben: *swer gedæhte waz diu minne bræhte, der vertrüege mînen sanc,* und entsprechend Reinm. 188, 14 *und trüegen si daz ich dâ trage, . . . vil wol geloupten (si) iemer mê.* Dieser Gedanke, der sich so vor Reinmar nicht nachweisen lässt, findet sich bei ihm noch 191, 20 *swem dâ von ie kein leit bekan, der weiz wol wiech gebunden bin,* ähnlich ist auch 197, 10 *si jehent daz . . diu liebe sî ein lüge diech von ir sage. owê wan lâzent si den schaden mir? si möhten tuon als ich dâ hân getân;* 158, 6 *wie lützel er mir, sælic man, gelouben mac:* nur der unglücklich Liebende kann ihn verstehen.

Zu W. 14, 9 *âne minne wirdet niemer herze rehte frô* kann man eine Reihe Parallelstellen aus Walther und Reinmar bringen. Walth. 99, 8 *er ist rehter fröide gar ein kint, der ir niht von wîbe wirt*

gewert: dâ von sol man wizzen daz, daz man elliu wîp sol êren, und dasselbe Gebot höfischer Lebensanschauung stellt Reinmar auf mit teilweise wörtlicher Uebereinstimmung 183, 27 *wir suln alle frowen êren umbe ir güete, ... elliu fröide uns von in kumt und al der werlte hort uns ân ir trôst ze nihte frumt,* daran klingt noch ein späteres Gedicht Walthers an 27, 32 *der werlde hort mit wünneclîchen freuden lît an in;* vgl. auch Walth. 91, 21 *ganzer fröide hâst dû niht, sô man die werdekeit von wîbe an dir niht siht.* Dieser Gedanke, dass rechte Freude und wahre innere Durchbildung nur im Dienste der Frauen erworben werden könne, ist durch das ganze 13. und 14. Jahrhundert unzählige Male nachgesprochen worden, aber Reinmar ist es, der ihn zuerst mit Nachdruck und als bestimmten Glaubenssatz in seinem Programm höfischer Lebensweisheit geäussert hat.

Originell ist bereits Walth. 14, 10: „Frau Minne, weil ich von Euch eine so hohe Meinung habe, so gebt mir dafür auch Freude." Die Form der Apostrophe liebt Walther, Reinmar wendet sie nicht an und selbst die Personificationen abstracter Substantiva sind bei ihm selten: *Liebe* 155, 16; 161, 31; *Genâde* 161, 32; *Stæte* 162, 25; *Minne* 163, 21.

14, 17 *sô ist mînem wâne leider lützel fröiden bî. neinâ hêrre! sist sô guot,* die Revocatio ist echt Reinmarisch, wie sich aus dem oben (S. 71) Gesagten ergibt: der kaum geäusserte Gedanke wird sogleich mit Emphase zurückgenommen. Unsere Stelle speciell ist sichtlich eine Erinnerung an Reinm. 160, 35 *möht ich mich noch bedenken baz unde næme von ir gar den muot! neinâ, herre! jô ist si sô guot.*

Der Stil dieses Liedes verrät deutlich Reinmarschen Einfluss. Namentlich äussert er sich in Häufung von Conditionalsätzen, deren allmähliche Entwicklung im Minnesang und weitgehendste Ausbildung durch Reinmar oben (S. 57 ff.) besprochen wurde: *triuget dar an mich mîn sin, sô ...; swenne ir güete erkennet mîn gemüete, daz ...; wiste si den willen mîn, liebes unde guotes, des wurd ich von ir gewert: wie möht aber daz nu sîn* (die S. 61. 62 erwähnte Form hypothetischer Perioden). Walther spielt hier mit Wenn und Aber, wie Reinmar das liebt. Auch die rhetorische Frage V. 24 ist in dessen Art (s. oben S. 73).

2) Walth. 95, 17.

Zehnzeilige, rein jambische (bis auf 96, 12, wo leicht zu ändern) stumpfreimende Strophe. Der Aufgesang ist völlig gleich dem Aufgesang von Reinm. 162, 7; 109, 9 (in MF. fälschlich Rugge beigelegt). Die Reimstellung und Reimart des Abgesangs ist wie in dem von Reinm. 156, 27.

Der Gedanke der ersten Strophe ist wol beeinflusst von Reinm. MF. 109, 9, woher ja auch die Form des Aufgesangs entlehnt ist: *in mîner besten fröide ich saz und dâhte wiech den sumer wolte leben .... dô rieten mîne sinne daz (des ich enkeinen trôst mir kan gegeben), daz ich die sorge gar verbære,* der Dichter hoffte beim Nahen des Sommers alles Winterkummers überhoben zu sein, aber er täuschte sich und kann sich nun über die verlorene Hoffnung nicht trösten (109, 12),

er wäre zwar immer noch gerne froh *'wan deich verleitet bin ûf einen lieben wân'* (109, 16). Das hat nun Walther nachgeahmt und, was bei Reinmar als einmaliges Erlebnis zu Beginn eines bestimmten Sommers ausgesprochen war, in jugendlich altkluger Weise zu einer wiederholten Erfahrung verallgemeinert. Auch er hatte geglaubt *swaz kumbers an dem winter lît, des sumers hân verborn*, auch er *sazte allez bezzerunge für*, aber auch er verlor seinen Trost (95, 22) wie Reinmar (109, 12), denn auch ihn ergriff, wie Reinmar (109, 16), ein *wân* (95, 27).

Der erste Vers von Walthers zweiter Strophe ist zu übersetzen: „muss ich auch jetzt wieder nur in meinem Wahne froh sein"; er bringt die Anwendung der allgemeinen, weltschmerzlichen Betrachtungen von 95, 25. 26, denen wol weniger wirkliche Erfahrungen des jungen Walther, als das Bestreben zu Grunde lag, in den melancholischen Ton der Modepoesie einzustimmen.

Ein *nâch wâne* froh sein (95, 27), die eingebildete Freude im Gegensatz zur wirklichen, auf tatsächlich genossenem Glück beruhenden, kennt natürlich Niemand mehr als der träumende Reinmar: 153, 7 *mîn leben dunket mich sô guot; und ist ez niht, sô wœne ichs doch;* 189, 30 *sô sîn doch gêret elliu wîp, sît daz mich einiu mit gedanken fröit.* Walther hat diesen Gedanken noch öfter ausgesprochen.

Walth. 95, 30: Den Spott derjenigen, die kein Liebesleid haben, kennen wir schon, vgl. Reinm. 158, 6. 11; 165, 19. — Bedeutsam ist die Häufung des Worts *sœlic, sœlde*[33]): 95, 29. 37; 96, 3. 4. 7. 24. Auch Reinmar braucht *sœlic* oft, um den, der in der Liebe Glück hat, im Gegensatze zu sich selbst zu bezeichnen: 153, 16 *er sœlic man, dâ fröit er sich;* 158, 6 *wie lützel er mir, sœlic man, gelouben mac;* 185, 29 *guoten trôst wil ich mir selben geben und mîn gemüete tragen hô, als von rehte ein sœlic man;* 195, 7 *wol im, erst ein sœlic man, der wol an in erwirbet pfliht der fröiden.* (Walth. 92, 5 *ungelücke mir verkêret daz ein sœlic man volenden mac*, s. E. Schmidt a. a. O. S. 84); Reinmar liebt das Wort auch zur Charakterisirung weiblicher Vortrefflichkeit (s. Gottschau Beitr. 7, 389); vgl. oben S. 68.

Walth. 95, 35 *ich wære ouch gerne hôhgemuot, möht ez mit liebes hulden sîn* erinnert an Reinm. 161, 34 *ich bat si dicke, sô die tuont, die gerne wæren frô*, vgl. 203, 4—7.

33) Morung. 126, 1 *sœlic sî diu süeze stunde, sœlic sî diu zît, der werde tac.* Hiltbolt v. Schwangau (Ld. 20, 71) beginnt sieben Verse hinter einander mit *sœlic*, Neifen hat 16, 9 in vier Versen sechsmal *sœlic.* — Dass die Liebe erziehend wirke, wie eine Schule, spricht zuerst Gutenburg 78, 22 aus *ir schœniu ougen daz wâren die ruote dâ mite si mich von êrste betwanc*, weniger anschaulich Reinm. 183, 20 *ich bin von ir genâden wol gezogen.* Viel hübscher Wolfram Parz. 290, 30 *diu* (Minne) *stiez ûf in ir krefte ris* (s. Lachmann z. Walth. 26, 3; Grimm z. Freid.[1] 53, 16). Stricker Frauenehre 1513. 1524 ff. (Zs. 7, 519) *man giht gedanke die sint frî: daz ist ein schœner frouwen list, daz si den wilden gedanken ir vrîheit und ir wanken alsô benemen kunnen* (vgl. Wolfr. Tit. 116, 4). Reinmar v. Zweter bringt das in ein förmliches System MSH. II, 183 a: er nennt die Schule der Minne eine *hôhe schuole* und zählt in fünf Versen die einzelnen Lehren derselben auf. So war die Minneschule aus der Elementarschule (*ruote!*) allmählich zur Universität geworden!

Walth. 96, 15 *swer wirde und fröide erwerben wil, der diene guotes wîbes gruoz:* der Minnedienst erhöht den Wert des Mannes, veredelt sein Inneres.[33]) Das ist ein schon früh von den Minnesängern ausgesprochener Gedanke, schon Rietenb. 19, 19 besagt nichts Anderes. Natürlich hat das Reinmar aufgegriffen und nach verschiedenen Seiten gewendet zum Ausdruck gebracht: 157, 31 *daz si mich mac vor al der welte wert gemachen;* 163, 23 *mich hœhet daz mich lange hœhen sol, daz ich nie wîp mit rede verlôs.* Auf unsere Waltherstelle mag eingewirkt haben Reinm. 195, 3 *swem von wîben liep geschiht, der hât aller sœlde wol den besten teil;* denn auch hier wird, wie bei Walther, eine Ausmalung des Glücks erwiderter Liebe gegenübergestellt der Klage über das eigene Liebesleid, vgl. Reinm. 155, 5—7. — Echt höfisch und im Sinne Reinmars ist die Verachtung gegen den, *dem ungedienet ie vil wol gelanc* (96, 20). Nicht die aus frei entspringender Neigung kommende Gewährung galt in höfischen Kreisen als Ideal, sondern die durch conventionellen Minnedienst, durch langwieriges Werben und leidvolles Schmachten erworbene Gunst der Geliebten. Weniger der Besitz der Liebe, als das allmähliche, Hindernisse aller Art überwindende Verdienen derselben schien der höfisch gebildeten Lebensart am meisten gemäss. Wie Walther die glücklichen Werber, denen die Frucht des Minnelohns von selbst in den Schooss fällt, verwünscht und es als notwendig bezeichnet, sie von den treu und ausharrend dienenden zu scheiden (96, 26 ff.), so auch Reinmar: 167, 26 *joch klage ich niht mîn ungemach, wan daz den ungetriuwen ie baz danne mir geschach, die nie gewunnen leit von seneder swære. got wolde, erkanden guotiu wîp* (Walther 96, 24 *'ein sœlic wîp'*) *ir sumelîcher werben, wie dem wære.* Auf seine *triuwe* beruft sich Reinmar noch 162, 22, und diese Stelle in Verbindung mit 202, 33 mag auf Hartmann MF. 207, 35 ff. gewirkt haben. Er steht unter Reinmars Einfluss (167, 29) auch, wenn er im ersten Büchlein V. 217 klagt *nû ist ez leider ein slac daz ein wîp niht wizzen mac wer sî mit triwen meinet* und diese Verse sind dem jungen Walther im Gedächtnis haften geblieben: 14, 26 *daz ein wîp niht wizzen mac wer si meine* (s. Wilmanns zu 23, 26). — Einen ähnlichen Vorwurf, wie Reinm. 167, 26 ff. enthält auch Reinmar 162, 30 *ich sihe wol, swer nu vert sêre wüetende als er tobe, daz den diu wîp nu minnent ê dann einen man der des niht enkan* und daran klingt in einem späteren Liede Walthers vernehmlich an (90, 37) *nû siht man wol daz man ir minne mit unfuoge erwerben sol,* vgl. auch 32, 9.

Die anticipirende Parenthese 95, 32 *des ich vil leider âne bin* (Hartmann 1. Büchlein 172 *'des ich nû leider âne bin'*. Wilmanns) ist genau in derselben Art, wie Reinm. MF. 109, 11 *dô rieten mîne sinne daz (des ich enkeinen trôst mir kan gegeben) daz ich die sorge gar verbœre;* 170, 13 *ir kunde nie kein wîp geschaden (daz ist wol kleine) alsô grôz als umbe ein hâr;* 181, 33 *gedanken wil ich niemer gar verbieten (dês ir eigen lant) in erloube in;* 192, 37 *nu wil er (daz ist mir ein nôt) daz ich durch in die êre wâge und*

ouch den lîp. Diese Art des parenthetischen Ausdrucks findet sich im Minnesang vor Reinmar nicht, höchstens liesse sich im Leich Rugges 99, 19 vergleichen. Sonst sind Parenthesen, die durchaus aus der romanischen Poesie herstammen (vgl. W. Grimm Athis und Prophilias S. 32; Lichtenstein Eilhart S. CLXXII), bei den höfischen Minnesängern nicht selten. Hausen 49, 15; Horh. 115, 23; Gutenb. 70, 19; 79, 6; Fenis 83, 26; Johansd. 94, 32; Reinm. 165, 15; 190, 9; 195, 33; 202, 20. 28. Die Parenthesen bei Walther zählt Wigand (der Stil Walthers von der Vogelweide. Marburg 1879. S. 53) auf.

Der Stil des vorliegenden Liedes zeigt auch sonst Reinmars Schule: conditional aufzulösende Indefinita 95, 19 *swaz kumbers, ... den;* 95, 22 *swie vil ..., sô;* 96, 15 *swer ..., der;* 96, 17 *swen ..., der;* 96, 22; vgl. z. B. Reinm. 162, 36; 163, 2; 165, 31; 166, 11; 169, 15; 169, 31; 174, 19; 176, 33 u. s. w. Wirkliche Conditionalsätze 95, 27: *muoz ich nû sîn nâch wâne frô, so ....,* 31 *hât ouch der selbe fröiderîchen sin, .. son spotte er niht, ob im sîn liep iht liebes tuot,* hier ist die Bedingung in zwei parallelen, durch den Hauptsatz getrennten Sätzen ausgedrückt, wie Johansd. 92, 31 (s. oben S. 92. 95); 35 *ich wære ..., möht ez sîn;* 95, 25 *in vant sô stæte fröide nie, si wolte* (vgl. auch E. Schmidt a. a. O. S. 40 ff.). Antithesen: Str. 1 Einst und Jetzt: *sus sazte ich allez bezzerunge für ... dar under misselanc mir ie;* Str. 3—5 Er und andere Männer: a) die glücklich Liebenden, *'er sælic man'*, b) *die tôren*, welche keiner Frau dienen. Ein ganz ähnlicher Gegensatz Reinmar 154, 32 ff., den Schmidt (a. a. O. S. 37) richtig hervorhebt, man beachte auch Reinm. 197, 22 (s. oben S. 68).

3) Walth. 96, 29.

Dies Lied hat den Boden der Reinmarschen Poesie noch nicht verlassen.

Die Strophe ist zehnzeilig, die letzte Zeile mit Waise. Der Aufgesang, in dem der vierhebige stumpfreimende Vers, den Reinmar ganz besonders bevorzugt, durchgeführt ist, entspricht, abgesehen von den Auftaktverhältnissen, genau dem von Walth. 71, 35. — Die ganze Strophe ist ähnlich gebaut wie die achtzeilige von Reinm. 153, 5: auch in ihr besteht der Aufgesang aus dem vierhebigen, stumpfen Vers, auch in ihr wird im Abgesang der vierhebig klingende mit dem vierhebig stumpfen und fünfhebig klingenden Verse gebunden und auch in ihr hat die letzte Reimzeile, die um eine Hebung kürzer ist, als bei Walther, eine — entsprechend ebenfalls um eine Hebung kürzere — Waise vor sich.

Die Frage, ob die *Stæte* mit Recht ein Vorzug heisse, da sie doch so viel Schmerz bereite, erörtert die erste Strophe: *Stæt ist ein angest und ein nôt: in weiz niht ob si êre sî: si gît michel ungemach.* Das geht ohne Zweifel auf Reinmar zurück, der an zwei Stellen bitter klagend sich beschwert, dass die Stäte ihre gepriesenen Eigenschaften an ihm nicht zu Ehren bringe: 162, 25 *si jehent daz Stæte sî ein tugent, der andern* (nämlich Tugenden) *frowe* (Herrin). *sô wol im der si habe! si hât mir fröide in mîner jugent mit ir wol schœner zuht gebrochen abe,* (zu beachten ist, dass auch Reinmar die Stäte hier als lebendes

Wesen betrachtet) und 172, 37 *Stæte hilfet dâ si mac. daz ist mir ein spel: sin half mich nie.* Auch 171, 31 klagt er, dass allein seine *stætekeit* ihm das Leid gebracht habe. Die Personification der Liebe (W. 96, 32) begegnet unter den ältern Minnesängern nur bei Reinmar: 155, 16; 161, 31. Mit *sît daz diu Liebe mir gebôt* vergleicht sich Reinm. 188, 10 *in diu Minne nie gebôt.* — Das durch die ersten beiden Strophen Walthers durchgeführte Spiel mit dem Wort *stæte* entspricht der Neigung, die ihn in dieser Periode seines Dichtens beherrscht haben muss und die wir schon bei 95, 28 bemerkten; von Einfluss darauf mag wol auch Reinmar gewesen sein (s. oben S. 94), im vorliegenden Fall aber sicherlich mehr Hartmann MF. 211, 36 ff., wo auch gerade durch zwei Strophen das Wort *stæte* wiederholt wird.

96, 37 *sô ist si stæter vil dann ich:* dieser eigentümliche Gedanke, dass die Geliebte die Tugend der Stäte nur in der andauernden Hartherzigkeit gegen den Dichter zeige, hat sein Vorbild bei Reinmar 202, 19 *ich ensach nie wîp sô stæte, diu sô harte missetæte.*

Der Inhalt der zweiten Strophe findet seine Unterlage in der bereits erwähnten Vorstellung, dass gerade unglückliche Liebe den Wert des Mannes erhöhe. Walther gibt ihr hier zwar eine neue Wendung, aber er treibt sie doch auch auf die Spitze: *wer sol dem des wizzen danc, dem von stæte liep geschiht, nimt der stæte gerne war?* Hier tritt der Widersinn des Minnedienstes in voller Klarheit zu Tage; weiter konnte die Linie nicht gezogen, schärfer die Tendenz des höfischen Minnesangs nicht ausgesprochen werden. Hier gab es nur Umkehr oder Sturz ins Leere.

97, 10 *daz ich der valschen ungetriuwen spot von mîner stæte iht müeze sîn* — diese Furcht kennen wir bereits. Diese Falschen, Ungetreuen, wie sie Reinmar und seine Nachahmer so gern nennen, sind recht eigentlich die Vertreter der Natur und des gesunden Menschenverstandes.

97, 12 *het ich niht mîner fröiden teil an dich, herzeliep, geleit*: die Freude wird als ein veräusserliches Besitztum des Mannes gedacht, das er verschenken, verleihen kann. Die Frau, die er liebt, erhält es; wenn sie ihm nicht ihre Freude zum Entgelt gibt, ihn froh macht, d. h. ihn erhört, so ist er freudenarm (*'aller vröuden rehte hendeblôz'* Reinm. 171, 20; *'an fröiden blôz'* Morung. 129, 3). Diesen Sprachgebrauch beleuchten folgende Stellen bei Walthers Vorgängern. Reinm. 158, 23 *daz beste gelt der fröiden mîn daz lît an ir*, wie ein Schatz, Morung. 124, 16 *sît daz an dir lît mînes herzen hôhgemüete;* Reinm. 195, 7 *wol im .... der wol an in erwirbet pfliht der fröiden* (Anteil), *der ir güete wunder* (eine grosse Menge) *geben kan;* Reinm. 202, 13 *ez ist allez an ir einen* (ganz sinnlich: „an ihr", wie von einem Kleidungsstück oder Schmuck) *swaz ich fröuden haben sol.* Die Geliebte ist, so lange sie nicht die vom Liebenden ihr dahin gegebene Freude zurückerstattet, indem sie auch ihm Freude gibt, Schuldnerin. Gutenburg 79, 4 *sol nu mîn fröide von ir* (die Freude, die ich von ihr erwarte) *schult beliben* (eine blosse Schuldforderung bleiben, der

nicht genügt wird), *daz ist ir sünde und grôz missetât.* Die Geliebte selbst, da sie im Besitz der Freude des Mannes und der eigenen ist, heisst dann natürlich *fröiden rîch:* Rietenb. 18, 15. Aus alledem wird, denk' ich, klar, dass nach der zu Grunde liegenden Vorstellung die Freude als ein Kleinod, ein Wertgegenstand[34]) gilt, der im Besitz und in der Verwaltung der geliebten Person[35]), die die Freude erregt, sich befindet. Dieses Bild scheint älter zu sein (s. Bock Wolframs Bilder und Wörter für Freude und Leid QF. 33, 30), mag aber doch erst von den Minnesängern zur allgemeinen Giltigkeit ausgebildet sein. Walther hat nun diese schon vor ihm geläufige Vorstellung übernommen: *mîner fröiden teil* (97, 12) erinnert an Reinmars *pfliht der fröiden;* vgl. Walther 91, 23 in einem Liede, das wegen der Anrede *'junger man wis hôhes muotes'* noch nicht in Walthers späterer Lebenszeit entstanden zu sein braucht, da Einkleidung eines didactischen Gedichts in die Form von Lehren, die ein älterer Mann einem jüngeren erteilt, ein althergebrachtes Kunstmittel war (doch s. unten S. 123). Dagegen führt wol wirklich in eine spätere Zeit, als Walther längst die poetische Selbständigkeit erreicht hatte, 27, 32 *der werlde hort mit wünneclîchen freuden lît an in,* und doch zeigt er sich hier noch als Reinmars Schüler (vgl. Reinm. 158, 23 und Walth. 27, 31 mit Reinm. 183, 27 *wir suln alle frowen êren umbe ir güete und iemer sprechen wol. . . al der werlte hort uns ân ir trôst ze nihte frumt*).

Walth. 97, 23 *frowe, ich weiz wol dînen muot: daz dû gerne stæte bist,* vgl. 96, 37.

Auch in diesem Liede ist der Stil von Reinmar beeinflusst. Conditionaler Ausdruck 96, 36 *ob ich sis iemer bæte, sô . . .;* echt Reinmarisch: 96, 38 *ich muoz von mîner stæte sîn verlorn, diu liebe enunderwinde sich* „wenn das und das nicht geschieht, so bin ich verloren", vgl. z. B. Reinm. 156, 34 *michn scheide ein wîp von dirre klage, mir ist anders iemer wê* und oft sonst. — Walth. 97, 1 *wer sol dem des wizzen danc, . . nimt der stæte gerne war?* 97, 5 *ob man den in stæte siht.* Recht im Stil Reinmars ist auch 97, 12 *het ich niht . . ., sô möht es wol werden rât: sît nû* (aber) . . ., *solt ich dan . . ., sô müest ich:* diese Form des hypothetischen Ausdrucks habe ich oben (S. 61) bereits mehrfach mit Beispielen aus Walthers Vorgängern belegt.

4) 118, 24.

Sechszeilige Strophe. Dieser Ton ist der einzige Walthers, der Zwiereimigkeit zeigt. Diese Sitte, dass der Abgesang keinen neuen Reim bringt, ist romanischen Ursprungs; gleiche Reimstellung wie Walthers

34) Goethe lässt im Egmont Klärchen beim Anblick des goldenen Vliesses an der Brust des Geliebten ausrufen: „Und das goldene Vliess! . . . Es ist sehr kostbar. — Ich kann's deiner Liebe vergleichen. — Ich trage sie ebenso am Herzen." (Hempel 7, 56).

35) Nicht von der Geliebten gebraucht Hartmann das Bild: MF. 206, 13, die Freuden, die er bisher von Kind auf besessen hat, musste er auf Gottes Gebot als Zins hingeben; 210, 27 *der fröide mîn den besten teil hât er dâ hin;* 209, 23 *diz leit wont mir allez bî und nimt von mînen fröiden zins als ich sîn eigen sî:* an die Stelle des Besitz- oder Leihverhältnisses ist das Zinsverhältnis getreten.

Ton hat Morung. 125, 19; 142, 19; 143, 4 (die drei Töne enthalten auch sechs Reimzeilen), während Reinmar dem Abgesang stets neue Reime gibt. Doch ist der Strophe Walthers, wenn man von den Reimen des Abgesangs absieht, sehr ähnlich Reinm. 171, 32, welcher Ton nur dadurch abweicht, dass er durchgängig stumpf reimt. Sehr ähnlich sind auch noch zwei andere Töne Reinmars: 182, 34 (Schema 4⏑a. 5 b, 4⏑a. 5 b; 4 c. ⏑7 c), von Walthers Ton nur durch umgekehrte Anordnung des Wechsels von stumpfem und klingendem Reime verschieden, 177, 10 (Schema 4⏑a. 5 b, 4⏑a. 5 b; 4 c. ⏑6 c) auch noch um eine Hebung im letzten Vers. Reinm. 185, 27 dreht die Reihenfolge der Verse im Aufgesange um und ist sonst = 171, 32 (Schema 5 a. ⏑4 b, 5 a. ⏑4 b; ⏑4 c. ⏑7 c), dasselbe tut Reinm. 169, 9 (Schema 5⏑a. 4 b, 5⏑a. 4 b; 4 c. 6 c), nur dass dieser Ton auch in der letzten Zeile eine Hebung weniger hat. Von Reinm. 171, 32 weicht endlich 192, 25 nur dadurch ab, dass die letzte Reimzeile um eine Hebung verkürzt, ihr dagegen eine Waise vorgesetzt ist. Diese zahlreichen Analogieen, die der vorliegende Ton Walthers bei Reinmar hat, wobei man freilich immer von der Zwiereimigkeit absehen muss, machen es mir wahrscheinlicher, dass er unter Einfluss von Reinmarschen Strophenformen als von Morungen 142, 19 (Schema 4⏑a. 5 b, 4⏑a. 5 b; ⏑4 b. ⏑4 Waise. ⏑5 b) entstanden ist.

Dass dies Lied für höfisch gelehrte Kreise bestimmt ist, zeigt die Anspielung auf die antike Sage (119, 10), bekanntlich die einzige, die bei Walther vorkommt.

In der ersten Strophe freut sich Walther „über das zu Geniessende", wie Reinmar so oft (E. Schmidt a. a. O. S. 40). — 118, 30 *ich ensach die guoten hie sô dicke nie, daz ich des iht verbære, mirne spilten dougen ie,* ähnlich Reinm. 176, 30 *ich enkunde ez nie verlân, hôrte ich dich nennen, ine wurde rôt,* aber wie charakteristisch doch schon der Unterschied! Reinmar errötet sehnsüchtig, zaghaft, wenn er der Geliebten Namen nur nennen hört, Walther funkeln die Augen, wenn er sie sieht.

118, 33 *der kalte winter was mir gar unmære. ander liute dûhte er swære* gleicht Reinm. 169, 11 *waz dar umbe, valwent grüene heide?* Der Gedanke kennzeichnet Reinmars gänzliche Abwendung von der volkstümlichen Verknüpfung der eigenen Erlebnisse mit dem Leben der Natur.

119, 1 *des sol si mir wizzen danc: wan ich wil iemer durch si fröide mêren:* dass von der Gnade der Geliebten die ganze Welt froh werde, insofern der Dichter sein Glück und dessen Geberin in schönen Liedern besingt, findet auch sein Vorbild in Reinm. 177, 28; da sagt die Frau geradezu zum Boten: *ist ab daz ichs niene gebiute* (zu singen), *sô verliuse ich mîne sælde an ime und verfluochent mich die liute.* An unserer Stelle ist der Gedanke umgekehrt: „sie soll mir danken dafür, dass um ihretwillen die Welt von mir Freude bekommt." An die Stelle aus Reinmar lehnt sich Walther enger an in einem Liede aus späterer Zeit, das gar nicht mehr für höfischen Geschmack gedichtet ist: 73, 5 *hêrre, waz si flüeche lîden sol, swenn ich nû lâze mînen sanc!* Hier-

her gehört auch 40, 19 *ich hân ir sô wol gesprochen, daz si maneger in der welte lobet.*

119, 4 *waz danne, obe si mir leide tuot? daz kan si wol verkêren:* diese unverwüstliche Hoffnung, die sich an ein Nichts klammert und sich mit dem fast rührenden *swaz geschehen sol, daz geschiht* (MF. 164, 2) tröstet, ist ein Hauptmerkmal von Reinmars Liebespoesie. Mag die Geliebte auch noch so hartherzig sein, die Möglichkeit, dass sie ihre Gesinnung doch noch ändert, bleibt ja: Reinm. 159, 14 *waz obe ein wunder lihte an mir geschiht, daz si mich eteswenne gerne siht?* 183, 13 *mir ist liebes niht geschên: ich dinge ab, ob ich ez verdiene, ez müge mir wol ergên;* 203, 4 *unde ergienge ez immer, daz noch wol geschehen mac;* — 179, 27 *dar under tuot got lîhte ein wunder, daz si mir werden mac* (umgekehrt Morung. 127, 29 *nein si, niht (versinnet sich), got enwelle ein wunder vil verre an ir erzeigen*), ähnlich Walther 99, 1 *waz ob minneclîchiu liebe ouch sie bestât?*

119, 5 *daz enkunde nieman mir gerâten, daz ich schiede von dem wâne*: er kann sich von ihr nicht scheiden, das Denken an sie und das Hoffen ist sein höchstes Gut. Der Wahn ist ihm lieb, sein Leid gibt ihm Freude. Dieser Gedanke, so tief er auch ist und so fest er auch verwachsen sein mag mit dem Grundzug des germanischen Wesens, Freude in Leid und Leid in Freude zu fühlen, er birgt in sich den Keim des Weltschmerzes, der denn auch bei Reinmar, dem „Scholastiker der unglücklichen Liebe", seinen schärfsten Ausdruck findet: 198, 28 *wol im der nu vert verdarp! der hât hiure leit verklagt* und 179, 21 *ich wæn ieman lebe, ern habe ein leit, daz vor allem leide im an sîn herze gât.* Er ist glücklich in seinem Liebesschmerz, will ihn behalten und an Keinen abtreten: 174, 16 *daz (leit) sî mîn und gebe des niemen niht;* vgl. 166, 39. Daher denn die liebkosenden Benennungen, die dem Unglück, dem *wân,* dem schmerzlichen Hoffen gegeben werden. Auch Walther bewegt sich, namentlich in seinen ältesten Liedern, wiederholt in diesem Gedankenkreis, der nicht speciell Reinmarisch ist, und zwar meist so, dass sich directe Abhängigkeit gerade von Reinmar erkennen lässt. Ausführlicher wird darüber bei Besprechung von Walther 119, 24. 25 geredet werden s. unten S. 117.

Walth. 119, 7 *kêrt ich mînen muot von ir, wû funde ich denne ein alsô wol getâne, diu sô wære valsches âne?* Reinmar 183, 25 *wâ fünd ich diu mir sô wol geviele an allen dingen?* Der Reim *wolgetâne, valsches âne* findet sich auch bei Veldeke 59, 7. 8.

Hinsichtlich des Stils sind wieder zu bemerken die Conditionalsätze 118, 26 *swenne ez sich gefüeget . . ., sô,* V. 30 *ich ensach . . . nie, mirne spilten;* 119, 7 *kêrt ich . . ., wâ.* Die Gegenüberstellung der eigenen Person und der anderen Leute: *ander liute — mir* ist bereits besprochen (s. oben S. 105).

Höchst charakteristisch für diese Periode Walthers, wo er noch in dem Banne der höfischen Schule befangen war, sind die vier Wechsel 64, 13; 71, 19; 71, 35; 119, 17. Bedeutsam ist vor allen Dingen, dass die beiden Redenden, Ritter und Frau, von einander als von Abwesenden

in der dritten Person sprechen; es ist gar nicht der Versuch gemacht, einen wirklichen Dialog herzustellen; der Dichter bringt die Gefühle eines Jeden für sich allein zur Darstellung: „es ist nicht ein wirkliches Unterreden, sondern verwandte Stimmen hallen zusammen, wie zwei ferne Abendglocken“ (Uhland Schr. 5, 147). Oben (S. 79 ff.) wurde diese entschieden mehr auf poetischer Convenienz als auf rechter naturwahrer, künstlerischer Darstellung beruhende Eigentümlichkeit als charakteristisches Merkmal der rein höfischen, im wirklichen Minnedienst gedichteten Wechsel nachgewiesen.

Walther liebt später die Anrede in der zweiten Person ungemein; er redet die Geliebte in folgenden Liedern an: 42, 23; 49, 25; 50, 19; 51, 37; 62, 16; 63, 8; 70, 1; 70, 22; 74, 20 (zwei Drittel seiner eigentlichen Liebeslieder), ferner die Frau *Mâze* 46, 32; Frau *Unmâze* 80, 19; Frau *Sælde* 43, 5; Frau *Welt* 21, 10; 37, 24; 38, 13; 100, 24; Frau *Unfuoge* 64, 38; Frau *Minne* 14, 11; 40, 26; 55, 6; 98, 36; 102, 13; 109, 17 und öfter; andere derartige Apostrophen findet man in Hornigs Glossar unter den betreffenden Worten und zusammengetragen in Herrn Wigands Schrift über Walthers Stil S. 22 ff. Von den acht Wechseln (abgesehen vom Tageliede), die Walther gedichtet hat, sind es hingegen nur drei (43, 9; 70, 22; 85, 34), in denen die Sprechenden sich in der zweiten Person anreden, in den übrigen (64, 13; 71, 19; 71, 35; 118, 12; 119, 17) geschieht es immer in der dritten Person. Walther steht hier also augenscheinlich noch auf dem Boden der höfischen Tradition, die er durch Reinmar kennen gelernt hatte.

5) Walth. 64, 13.

Der Aufgesang ist dem Aufgesang von Reinm. 173, 6 gleich, nur dass letzterer trochäisch ist.

Das Lied gehört wol zu den ältesten Walthers; die Klage der Frau, dass der geliebte Mann ihre Liebe nicht erwidere, erinnert an die ältesten Frauenstrophen, mehr aber noch an Reinm. 151, 1 ff.; 152, 15 ff. und E 338; 155, 38 ff. und 155, 27 ff., wo überall auch das Liebesverhältnis bereits besteht, die Frau aber an des Mannes Treue trotz seiner Liebesbeteurungen zweifelt.

Die Antithesen am Schluss beider Strophen sind zu beachten: 64, 21 *der mir ist liep, dem bin ich leit;* 64, 30 *sô wol ir des! sô wê mir wê!* Mit der letzteren mag man vergleichen Reinmar 155, 23 *si was ie mit fröiden und lie mich in den sorgen sîn.*

64, 22 *ich mac der guoten niht vergezzen noch ensol:* Reinmar 166, 38 *von ir enmac ich noch ensol.* — Walth. 64, 26 *nû habe ir diz für guot:* Reinm. 157, 40 *und neme mîne rede für guot;* 159, 6 *dazn nimet eht disiu von mir niht für guot.* — Walth. 64, 27 *ez tuot in den ougen wol* Reinm. 169, 2 *obez ir etelîchem tæte in den ougen wê.* Der Natureingang des Lieds ist nicht im Stile Reinmars; hier mochte vielleicht Dietmar von Eist eingewirkt haben. Zu beachten ist der Mangel an Bildlichkeit, an glänzenden Farben, durch den sich 64, 13—17 noch von allen späteren Naturschilderungen Walthers unterscheidet.

6) Walth. 71, 19.

Den vierzeiligen Aufgesang aus vierhebigen stumpfreimenden jambischen Versen in dieser Reimstellung, der auch bei andern Minnesängern vorkommt (Dietm. 35, 16; Rugge 103, 3; Haus. 53, 31; Horh. 112, 1; Hartm. 207, 11; 211, 20; 214, 34; 217, 14; Engelh. v. Adelnb. 148, 25), hat Reinmar 150, 1; 151, 1; 151, 33; 181, 13; 36, 23. Walth. 119, 17; 120, 16; 120, 25 (92, 9?).

71, 19 ist überaus ähnlich dem Ton von Reinm. 153, 5. Das Schema von Walthers Strophe ist: ⏑ 4 a. ⏑ 4 b, ⏑ 4 a. ⏑ 4 b; ⏑ 3 ⏑ c. ⏑ 5 ⏑ c. ⏑ 4 d. ⏑ 7 d, das Reinmars: ⏑ 4 a. ⏑ 4 b, ⏑ 4 a. 4 b; ⏑ 4 ⏑ c. ⏑ 5 ⏑ c. ⏑ 4 d. ⏑ 4 Waise ⏑ 3 d. Der ganze Unterschied besteht also darin, dass in Walthers Strophe der erste Vers des Abgesangs eine Hebung weniger hat und die Waise vor der letzten Reimzeile mit dieser zu einem Vers zusammengezogen ist. Ich glaube, man darf daher an bewusster Nachbildung nicht zweifeln.

Nicht mit völliger Sicherheit wird sich entscheiden lassen, ob MF. 152, 25—153, 4 Walthers oder Reinmars Eigentum sind. Ich halte es jedoch nach den Ausführungen von Wilmanns (Zs. 13, 243) für wahrscheinlicher, dass sie Walther gehören (anders Paul Beitr. 2, 552). Man muss sie dann auf das Mass des Tons von Walth. 71, 19 ff. bringen, wie Wilmanns in seiner Ausgabe (Nr. 24) getan hat.

Walth. 71, 19 *ich hœre im maneger êren jehen:* dieser Zug, dass sich die Liebenden auf die günstigen Urteile Anderer gleichsam als Zeugnisse berufen, ist unter den Minnesängern verbreitet. Walther hat ihn dreimal ausser an dieser Stelle: 43, 9 *ich hœr iu sô vil der tugende jehen, daz iu mîn dienest iemer ist bereit;* 64, 28 *und daz man ir vil tugende giht*; 114, 17 *sît daz im die besten jâhen, daz er alsô schône künne leben.* In letzterer Stelle erkennt man den Anklang an Reinm. 170, 8 *mich betwanc ein mære daz ich von ir hôrte sagen, wie si ein vrouwe wære diu sich schône kunde tragen;* 177, 12 *ist ez wâr und lebet er schône als si sagent und ich dich hœre jehen.* Zum Gedanken überhaupt vgl. Rugge 103, 20; Morungen 122, 8; Lehfeld Beitr. 2, 389.

Walth. 71, 21 *der im inz herze kan gesehen, an des genâde suoch ich rât:* ähnlich bezeichnet Reinmar Gott 170, 21 *daz weiz er wol dem nieman niht geliegen mac.* Gott wird auch sonst von Walther sowol als Reinmar mit verschiedenartigen Bitten angegangen, worüber unten zu Walth. 109, 9 (s. unten S. 118).

Walth. 71, 24 *nû fürht ab ich, daz erz mit valsche meine:* der Frau Zweifel an der Aufrichtigkeit der Liebe des Mannes in den Mund zu legen, ist ein conventioneller Zug, der sich zuerst bei Hausen (Lehfeld a. a. O. S. 397) findet. Reinm. 152, 20 spricht die Frau *mich müet und sol im iemen lieber sîn;* 110, 14 *und hüete sich dâ bî, daz mir iht mære kome wie rehte unstæte er sî.*

Die Klage, die der Mann dem gegenüber ausspricht, dass die Frau ihn nicht verstehe, begegnet mehrmals bei Reinmar: zunächst in der Mannesstrophe eines Wechsels E 338 (für *werlde* lies *werden* s. An-

hang II) MF. S. 289; 160, 25; 162, 5 *obe des diu guote niht verstât, wê gewaltes dens an mir begât;* ferner 155, 29 *ez dunket mich unsælikeit, daz ... mir der besten einiu des niht gelouben wil;* 173, 8; 174, 17 *daz ich ir gediente ie tac, des enwil si mir gelouben niht, owê!* Nur Hausen 47, 35 hat den gleichen Gedanken; die Stellen, die Lehfeld (a. a. O. 398) sonst noch beibringt, enthalten ihn in anderer Färbung.

Walth. 71, 29 wird das Ideal höfischen Betragens aufgestellt, die *mâze* in grosser *swære: ich doch grôze swære hân*[36]), *wan daz man mich frô drunder siht.* V. 33 *swaz ich dar umbe swære trage, da enspriche ich niemer übel zuo, wan sô vil daz ichz klage:* nicht leidenschaftliches Jammern, sondern nur zahmes Seufzen; das ist echt höfisch. So auch Reinmar 162, 38 *mit bescheidenlicher klage und gar ân arge site:* das Stichwort *bescheidenlîch,* der rechten *mâze* entsprechend, gemessen, greift dann auch Walther 48, 1 auf. Dasselbe sagt *mit zühten:* Reinm. 164, 32 *wan daz ich leit mit zühten kan getragen.* Und auch Walther 61, 8 beim Abschied von der Geliebten folgt höfischer Sitte noch, wenn er sagt: *mir ist liep daz si mich klage ze mâze als ez ir schône stê.* Nur kein jubelndes Jauchzen, kein wildes Wehklagen, kein brünstiger Schmerz: das Alles fällt unter den Begriff *dörperheit.* Wirkliche Leidenschaft erregte, wie in jeder Gesellschaft, so auch in der damaligen, Anstoss, und darauf wurde ja die grösste Rücksicht genommen. Die wahre Stimmung wird überhaupt oft nicht zur Schau getragen: Walth. 117, 1 *maneger wænet, der mich siht, mîn herze sî an fröiden hô. höher fröide hân ich niht.* Reinm. 183, 9 *nieman frâge mir ze leide wes mîn tumbez herze fröuwe sich. mir ist liebes nicht geschên.* Wie anders Hausen! 52, 3 *mich sehent manege tage die liute in der gebœre als ich niht sorgen habe;* hier wird die Entstehung dieses später verbreiteten Gedankens klar: in einer bestimmten Situation, in der Entfernung von der Geliebten, erscheint er den Leuten manchmal, wenn er sich den Weg durch lebhaftes Denken an die Geliebte kürzt, froh, als ob er keine Sorgen hätte, während ihn doch nur seine Phantasie erfreut. Reinmar hingegen stellt es geradezu als allgemeine Forderung hin, seine Leiden, wenn es die Stimmung der Gesellschaft erheischt, zu verbergen; Andere, die diese Kunst nicht so gut verstehen, wie er, werden getadelt: 192, 4 *mînem leide ist dicke sô dazz nieman wol volenden kan und gestên doch lîhter frô dan in der welte ein ander man,* Walther ebenso in einem später noch zu besprechenden Gedicht aus seiner ersten Periode 120, 27 *wan siht mich dicke wol gemuot: sô trûret manic ander man, der mînen schaden halben nie gewan: sô gebâre ich dem gelîche als ich sî fröidenrîche*[37]); und auch in späterer Zeit noch kommt er in höfischen Liedern zurück auf dieses Grundgesetz der nach den Begriffen der Gesellschaft geregelten Lebensart: 41, 29 *maneger trûret, dem doch liep geschiht: ich hân ab iemer*

36) So Paul Beitr. 2, 552. — Wilmanns liest *swære enhân* und übersetzt *wan daz* mit „sondern". Kann es das heissen?

37) Mit Walth. 116, 36 *und træste selben mich* vergleicht sich in auffälliger Uebereinstimmung Reinm. 185, 29 *guoten trôst wil ich mir selben geben.*

hôhen muot. — Reinm. 163, 7 *daz lop wil ich daz mir bestê und mir die kunst diu werlt gemeine gebe, daz niht mannes kan sîn leit sô schône tragen.* Walth. 62, 6 *ob ich mich selben rüemen sol, sô bin ich des ein hübescher man, daz ich sô mange unfuoge dol sô wol als ichz gerechen kan* — hier offenbar ironisch.

Der Stil dieses Liedes zeigt wieder alle Eigentümlichkeiten des Reinmarschen: die Form der Einschränkung (s. oben S. 63) zweimal 71, 29 —30. 34, die Antithese von *ander man ... ab ich* 71, 31 (vgl. oben S. 68. 109), die Conditionalsätze 71, 25. 32. 33; beachtenswert ist namentlich die asyndetische Nebeneinanderstellung zweier hypothetischer Sätze 71, 25. 26, worüber oben S. 65 gehandelt ist. In Reinmars Art ist die Frage nach dem vernünftigen Grund 71, 27 *wie kumt daz ich sô wol verstân ir rede, und si der mîner niht?* (s. oben S. 74), die Antithese *ich ... si* ist ebenfalls hergebracht (s. oben S. 70). Der Ausdruck *volgen* 71, 32 für das Minnewerben auch Reinm. 157, 34; 171, 33; 197, 17.

7) Walth. 71, 35.

Zehnzeilige Strophe, ganz jambisch, ganz stumpfreimend (72, 13 ist trochäisch überliefert). Ganz dieselbe Reimstellung und Reimart haben die gleichfalls zehnzeiligen Strophen Reinm. 167, 31 und 176, 5. Genauer aber entspricht der Ton 187, 31, der gleichfalls jambisch und stumpfreimend ist. Schema von Walth. 71, 35: ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 c, ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 c; ⏑ 4 d. ⏑ 4 d. ⏑ 5 e. ⏑ 4 W. ⏑ 4 e; von Reinm. 187, 31: ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 c. ⏑ 4 d, ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 c. ⏑ 4 d; ⏑ 4 e. ⏑ 4 e. ⏑ 4 f. ⏑ 4 W. ⏑ 4 f: bei Reinmar haben die Stollen vier Reimzeilen, aber in derselben Reimstellung, der vorletzte Vers des Abgesangs ist auch wie die übrigen vierhebig.

Die erste Strophe enthält echt Reinmarsche Reflexion: „ich liebe sie und leide sehnenden Kummer; soll ich davon befreit werden, so müsste sie mich lieben." Eine kurze Einleitung gibt die gegenwärtige Stimmung; daran knüpft sich die Betrachtung, die Hoffnung auf die Zukunft.

72, 6 *wan daz ichs* (die Frauen) *alle dur si êren muoz,* höfische Galanterie, Reinmar natürlich geläufig: 189, 29 *sol mîn dienest alsô sîn verswunden, sô sîn doch gêret elliu wîp, sît daz mich einiu ... fröit;* 202, 35 *und êre gerne guotiu wîp, durch die einen, diu von sorgen scheiden sol den mînen lîp;* vgl. Fenis 81, 25 (Uhland Schr. 4, 178). Auch der umgekehrte Gedanke kommt vor: „wenn sie mich nicht erhört, so will ich niemals mehr einer Frau dienen oder soll Niemand mehr eine Frau umwerben." 202, 1 *waz ich dulde an mîme lîbe, daz mich niht gehelfen mac! des enwil ich niemer wîbe mêr getrûwen einen tac* (natürlich folgt Revocatio). — Die zweite Strophe hält sich gleichfalls ganz im hergebrachten Geleise: der Mann ist ausgezeichnet mit allen Gaben ritterlicher Tugend. Dem Bilde *sîn tugent hât ime die besten stat erworben in dem herzen mîn* liegt eine hübsche Vorstellung zu Grunde, die schon in dem namenlosen Liedchen MF. 3, 1 begegnet, aber vom höfischen Minnesang erst, der sie aufgriff, künstlich

ausgearbeitet wurde. Man muss daher auf die feineren Färbungen derselben achten.

Das Gewöhnlichste ist, dass die Geliebte im Herzen des Mannes wohnt, Haus. 42, 19 (vgl. E. SCHMIDT a. a. O. S. 116). Mit dieser einfachen Tatsächlichkeit des Bildes begnügte man sich aber nicht, man suchte es in Handlung umzusetzen, indem man die sich aufdrängende kindliche Frage „wie ist die Frau in das Herz des Mannes gekommen?" zu beantworten strebte. Da boten sich denn als natürlicher Weg zum Herzen die Augen, um so mehr, als durch Hausen es schon eine geläufige Vorstellung geworden war, sie als die Anstifter und Vermittler der Liebe zu betrachten: Haus. 43, 17; 47, 15; 48, 30 (vgl. auch LEHFELD a. a O. S. 391). Möglicherweise hat auch das in der geistlichen Poesie gangbare Bild, wonach Gott oder Christus in die fromme Seele durch Ohr und Augen eingeht, mitgewirkt. In MF. hat allein Morung. 127, 7 die Vorstellung so einfach: *si kam her dur diu ganzen ougen sunder tür gegangen: ôwê, solt ich von ir reinen minnen sîn alsô werdecliche enpfangen* (wol nachgeahmt in einem parodistischen Liede von Steinmar MSH. II, 155 b: *ach, dô was sô schœn ir schîn*[38]), *daz er kam dur ganziu ougen in daz sende herze mîn*), aber bemerkenswert ist, dass er wünscht, auch im Herzen der Dame so zu wohnen. Dieser Zug ist seltener (s. u. S. 119). Reinmar setzt an die Stelle des *herzen* (Mor. 127, 4) den *sin:* 154, 9 *wan si mir wonet in mînem sinne.* Reinm. 194, 21 scheint schon weniger ursprünglich; der Nachdruck wird bereits auf den Gegensatz des Bildes zum Realen gesetzt und der Vorgang als *minneclîchez wunder* bezeichnet: *si gie mir alse sanfte dur mîn ougen daz si sich in der enge niene stiez. in mînem herzen si sich nider liez.* Es ist merkwürdig, dass dieser doch sicherlich höchst charakteristische Zug aus der etwa gleichzeitigen deutschen Literatur nur noch bei Wolfram und bei ihm wiederholt sich nachweisen lässt: Parz. 433, 1 *'tuot ûf'. wem? wer sît ir? 'ich wil inz herze hin zuo dir'. sô gert ir zengem rûme. 'waz denne, belîbe ich kûme?';* 584, 8 *Orgelûse kom aldar in Gâwâns herzen gedanc .... wie kom daz sich dâ verbarc sô grôz wîp in sô kleiner stat?;* 593, 14 *ist diu niesnurz in der nasn dræte unde strenge, durch sîn herzen enge kom alsus diu herzogîn, durch sîniu ougen oben în.*[39]) Aehnlich ist ein Bild von der Liebe bei Folquet v. Marseille, s. MICHEL Heinrich v. Morungen S. 217.

Schon bei Hausen begegnet die Wendung, dass das Herz ausschliesslich für die Geliebte zur Wohnung hergerichtet sei: 42, 20 *al die wîle ich habe den lîp, sô müezen iemer elliu wîp vil ungedrungen drinne wesen* (so nach PAUL Beitr. 2, 423); Reinm. 194, 27 *daz du mich*

38) Morung. 124, 38 *alsô kument mir dicke ir wol liehten ougen blicke in mîn herze.* Hiltbolt v. Schwangau MSH. I, 282 b *von iuwern ougen dur diu mîne gie mir in daz herze mîn ein sô wunneclîcher schîne, der muoz iemer drinne sîn* (vgl. MF. 3, 6 *dû muost immer drinne sîn*).

39) Parodistisch verwendet dies Bild der v. Buwenburg MSH. II, 262 b: *dâ ich die lieben zem herzen în mit den ougen warf, an der stunde möhte an ir mîn kel sin erworget unde möhten min ougen verrenket sîn, ês in herzen kœme ze grunde.*

heimesuochest an der stat dar sô gewaltecliche wîbes lîp mit starker heimesuoche nie getrat; Morung. 133, 9 *wol mich des daz si mîn herze sô besezzen hât daz diu stat dâ nieman wirt bereit;* Horh. 114, 37 *si sol mir sîn vor allen anderen wîben ime herzen beidiu naht unde tac;* Reinm. v. Zweter MSH. II, 182 a *sich umbe dich, vil sælic wîp, in mînem herzen: vindest ieman dâ dan dînen lîp, sô lâ mich verderben;* Konrad d. Schenk v. Landegge MSH. I, 359 b *diu mir alse liebe lît in dem herzen mîn behalden, dâ si nieman kan verschalden* (Hausen *'unverdrungen'*). Dieses Bild der Wohnung[40]) bewahrt auch unsere Waltherstelle, nur fügt sie einen hübschen Zug hinzu: der Mann wohnt in *der besten stat* des Herzens der Frau, gleichsam im Staatszimmer.

Neben dieser Vorstellungsreihe läuft nun im Minnesang eine andere ähnliche, die namentlich bei Reinmar äusserst häufig ist. Danach wohnt die Geliebte nicht im Herzen des Mannes, sondern sie oder ihr Bild weilt in der Nähe des Herzens. Dies Bild ist viel abgeblasster, schwankender, ja schon der Sinnlichkeit entkleidet; denn oft geht es geradezu in die Bedeutung über: die Geliebte ist mir so nah, so lieb, wie mein eigenes Herz. Reinm. 150, 1 *ein liep ich mir vil nâhe trage, des ich ze guote nie vergaz;* 154, 10 *und ich die lieben âne mâze minne, nâher dan in dem herzen mîn;* 157, 15 *mirst komen an daz herze mîn ein wîp, sol ich der volle ein jâr unmære sîn:* in all diesen Beispielen ist das Verhältnis zur Geliebten bereits rein ethisch gefasst. So wird denn in zahlreichen andern Wendungen dies *nâhe* von inneren Seelenzuständen, die tief und nachhaltig sind, gebraucht, z. B. 160, 28 *die (swære) mir dicke sêre nâhen an dem herzen sint;* 169, 18 *maneger grôzen klage diu mir an daz herze gât;* 187, 33 *wan si (diu nôt) mir alsô nâhen lît* (vgl. 155, 10); 191, 10 *vil manege nôt diu nâhe gât;* 173, 32 *und wie nâhen ez mir gât;* 188, 9 *den ez niht nâ ze herzen gât;* 188, 31 *mir sul ein sumer noch sîn zît ze herzen niemer nâhe gân;* 195, 31 *sît ir mîn langez leit niht nâhe gât;*

40) Dies Bild ist lange lebendig geblieben: noch heute sagen wir „du liegst mir im Herzen", ohne freilich im mindesten eine sinnliche Vorstellung dabei zu haben. Anders ist das noch im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Fleming (Ausgabe v. Lappenberg I, 208), Aus H. Kaspar Barthen seinem Lateinischen Liebesscherze: *„Du hast, o liebstes Lieb, mein Herz in deinem Herzen! In dir, in dir es ist ... Ach! ach! wie ängstet sichs! Itzt wird es gar verschmachten, weil es so mit Gewalt dir muss gefangen sein. Doch gieb mirs wieder nicht, behalt es in dem deinen."* Simon Dach Abschiedslied: *„Ich will in meine Seel ein kleines Haus Euch bauen, in welches Eure stets soll eingeschlossen seyn und will hergegen Euch auch meine Seele trauen, die hebt Euch auff und schliesst sie Eurer Seelen ein."* Statt der ganzen Person also doch auch schon das Herz, die Seele. — Karoline Flachsland citirt, wie E. Schmidt (a. a. O. S. 116) bemerkt, in einem Brief an Herder das Lied Morungens 127, 4. In einem andern (Herders Nachlass Bd. 3, 501) schreibt sie: „Mich wecken alle Morgen die Vögel hoch am Himmel und Dein Bild in meinem Arm und Herzen. ..... Lebe wohl, Du in meinem Arm und Herzen." Vielleicht Reminiscenz an Kristan v. Hamle MSH. I, 114 a *den lieben man der mir an dem arme und in dem herzen lît.* Dazu die von Scherer (D. Stud. 2, 440 [6]) citirte Stelle aus Goethes Briefwechsel mit Frau v. Stein.

196, 32 *wie nâhen in mîn leit ze herzen gât.* Kein Minnesänger hat übrigens diesen Ausdruck auch nur annähernd so oft, wie Reinmar, bei dem er ungefähr so häufig begegnet, wie bei allen andern in MF. zusammen. Vielleicht geht deshalb auch in unserem Liede Walth. 72, 28 *ich müese ir herzen nâhe sîn* und ebenso 114, 19 *vil nâhen in mînem herzen;* 114, 16 *ein klage diu mir ie bî dem herzen lac* (vgl. Reinm. 169, 19) auf Reinmar zurück. Ueber dies *vil nâhe,* das der Wirklichkeit oft nicht entsprach, insofern die Sänger ihre Herrinnen vielfach ganz selten sahen, spottet Gedrut (Ld. 56, 1 ff.): *von Kunzechen hêr Wahsmuot der minnet sîne frouwen über tûsent mîle: dannoch was sim gar ze nâhen.* Ulrich v. Lichtenstein verbindet dies Bild mit dem vorher besprochenen von der im Herzen wohnenden Geliebten. Frd. 126, 12 *in mîn vil sendez herze mitten hân ich si geleit: dâ ligt ouch al mîn smerze, dâ ligt ouch al mîn klagende leit.* Neben Leid und Schmerz zu liegen ist natürlich eine Strafe, also: *den zwein, swie leit ez mir sî, muoz si ligen bî, sin getuo mich beider vrî.*

Zu Walth. 72, 20 *die mîne fröide hât ein wîp gemachet stæte.... al die wîle ich lebe* vergleicht sich Reinm. 151, 9 *daz ich niht bin langer vrô wan unz ich lebe;* 157, 35 *niht langer wan die wîle ich lebe;* 161, 14 *niemer al die wîle ich lebe,* aber auch Haus. 42, 20.

72, 23 *genâde suoch ich an ir lîp:* Reinm. 151, 17 *genâde suochet an ein wîp mîn dienest.* — 72, 29 *sus darf es nieman wunder nemen:* Reinm. 162, 23 *so endarf eht nieman wunder nemen.*

Der Ausdruck in der ersten Strophe ist geschraubt, der Periodenbau verwickelt und durch Conditionalsätze überladen: *sol der mit fröide an mir zergân, sô enwirde ich anders niht erlôst, ezn kome...., diu mir enfremedet.., wan daz:* dreimal Conditionalsatz, dann Causalsatz, unterbrochen durch eine Zurückweisung mit *wan* und Hervorhebung des wahren Grundes. 72, 15 ist die Parenthese *des muoz ich jehen* zu beachten (vgl. ob. S. 104 f.). Antithetischer Parallelismus liegt 72, 20 vor: *die mîne fröide hât ein wîp gemachet stæte und mich erlôst von sorgen,* bemerkenswert ist die Wiederholung *mir ist... ein schœnez wîbes heil geschehen* (72, 15) und *ein mannes heil mir dâ geschach* (72, 26).

8) Walth. 118, 12.

Sechszeilige Strophe, ganz trochäisch, stumpfreimend. Aehnlich ist der Ton Reinm. 178, 1; Schema von Walth. 118, 12: 4 a. 4 b, 4 a. 4 b; 7 c. 4 c, von Reinm. 178, 1: 4 a. 4 b. 4 a. 4 b; 4 c. 5 W. 4 c; bei Reinmar ist der vorletzte Vers um drei Hebungen kürzer und der vierte hat dafür vor sich eine fünfhebige Weise.

Ueber das Liedchen selbst, das recht altertümlich aussieht, ist wenig zu sagen. 118, 17 *ungelücke* lässt sich vor Reinmar als Ausdruck für Liebeskummer nicht nachweisen (Reinm. 170, 38).

9) Walth. 119, 17.

Was die Form betrifft, so verdient Hervorhebung der Aufgesang aus vier jambisch-stumpfen überschlagend reimenden Versen von vier Hebungen, wie er bei Reinmar häufig ist.

Eine Nachahmung Reinmars sind die Verse 119, 24 *ouwê wie süeze*

ein arebeit! ich hân ein senfte unsenftekeit. Reinm. 159, 23 *wol ime des deiz sô reine welen kan und mir der süezen arebeite*[41]) *gan;* 164, 13 *diech doch mit sorgen hân gesehen. wol mich sô minneclîcher arebeit!* Walther hat den Ausdruck noch einmal 92, 30 *swer ouch die süezen arebeit ze rehte kan getragen.* — Die *senfte unsenftekeit* und ebenso 109, 23 *daz dîn sêren sanfte unsanfte tuot* ist nachgebildet Reinm. 163, 11 *nu hân ich sô senften muot daz ich ir haz ze fröiden nime. owê wie rehte unsanfte ez mir doch tuot.* Und Reinmar wendet auch noch andere Oxymora an, um das Glück, das er in seinem Liebesschmerz findet, zu bezeichnen: 179, 23 *wê war umbe verspræche ich arebeit diu mir liebet?* 166, 16 *der lange süeze kumber mîn.* So ist ihm auch sein Liebeswahn, sein Hoffen und Träumen lieb: 190, 11 *lieber wân ist âne trœsten dâ;* 109, 16 *wan deich verleitet bin ûf einen lieben wân;* Haus. 45, 32 *ouch half mich sêre ein lieber wân;* Hartm. 208, 23 *doch trœstet mich ein lieber wân.* Walth. 71, 35 *ein wünneclîcher wân.*[42])

W. 119, 20 *mich müet daz ich si hôrte jehen wie holt si mir entriuwen wære und sagte mir ein ander mære, des mîn herze inneclîchen kumber lîdet iemer sît.* Was heisst das? Ist etwa gemeint, dass die Dame dem Boten gegenüber sich dem Dichter geneigter gezeigt habe als in der eigentlichen Antwort, die der Bote überbringen sollte, und hatte der Dichter nun doch ihre wahre Gesinnung erfahren? Dann wäre die Situation ähnlich, wie Reinmar 178, 14; 179, 1. 2, wo gleichfalls die Dame dem Boten einschärft, er solle dem Dichter nicht alle ihre freundlichen Worte wieder sagen. Bei Reinmar ist der Inhalt des Liebegeständnisses der Frau, dass sie ihm *von herzen holt* sei (178, 12), bei Walther (119, 21) *wie holt si mir entriuwen wære.*

W. 119, 26 *got hât vil wol ze mir getân* ist wol eine Reminiscenz an Hartmann MF. 217, 34 *got hât vil wol zuo zir getân*, gleichfalls Worte der Frau und Anfang einer Strophe, vgl. auch 211, 12 *got hât vil wol ze mir getân.*

W. 119, 29 *dem alle liute sprechent wol:* diese Berufung auf das Lob Anderer, in der sich recht unerfreulich das erzwungen Conventionelle des höfischen Minnedienstes zeigt, ist uns in Walthers Jugendliedern schon begegnet.

Dieses Lied ist ausgezeichnet durch doppelte Responsion: eine am Anfang der Strophen 119, 17. 26 *got*, wie bei Hausen 52, 37. 53, 7; Reinm. 151, 17. 25; 173, 20. 27; 176, 16. 27; 190, 27. 36; 169, 3 und m Walther 3 (MF. S. 299), vgl. oben S. 89 ff., die andere im drittletzten

41) In dem Bruchstück eines mittelhochdeutschen Gedichts, das Pfeiffer dem Umhang Bliggers zuwies, V. 314 *dâ von sprach hie vor alsus ein hübescher man, Ovidius: amor amor amor dulcis dulcis labor*, in Pleiers Meleranz V. 694 mit *süeziu arbeit* übersetzt.

42) Der *wân* erscheint also als etwas Erwünschtes. Man erinnert sich dabei unwillkürlich an Goethes Begriff „dumpf", „Dumpfheit". Ich verweise auf die Beispiele, die W. Grimm im Deutsch. Wb. II, 1524—1527 gibt. Besonders Stellen wie „Ich bin in liebevoller Dumpfheit der Ihrige" (*'lieber wân'*) sind merkwürdig.

Verse, 119, 23 *des mîn herze ... lîdet iemer sît,* 119, 32 *dô schôz mir in mîn herze daz mir iemer nâhe lît;* die letztere Responsion wird noch besonders durch die Körner hervorgehoben.

Der Conditionalsatz *ich tætez, wurde mirs diu stat* (119, 34) erinnert an ähnliche schwankende Halbentschlüsse der Frau in Reinmars Frauenliedern.

10) Walth. 109, 1.

Siebenzeilige Strophe, Schema: 6 ⏑ a. 5 b, 6 ⏑ a. 5 b; 4 c. 4 ⏑ d. 2 ⏑ d 3 c; den sechshebigen Vers mit dem fünfhebigen bindet Reinmar zu vierzeiligem Aufgesang mit gleicher Reimstellung, wie hier Walther, 170, 36 und 196, 35, durchgängig stumpfreimend; in umgekehrter Reihenfolge, sodass der kürzere Vers voran steht: 189, 5 klingend, 179, 1 stumpf. Letzterer Ton (Schema: 5 a. 6 b, 5 a. 6 b; 4 c. 4 c ⏑ 1 ⏑ d. 3 ⏑ d 3 c) scheint überhaupt das Vorbild für Walth. 109, 1 gewesen zu sein: er ist auch siebenzeilig, auch durchweg trochäisch, hat auch inneren Reim, beginnt den Abgesang mit zwei vierhebigen Versen und schliesst ihn mit einem dreihebigen. Die Töne Morungens 124, 32 ff.; 126, 8 ff.; 145, 1 ff., in denen ebenfalls im Aufgesange der sechshebige mit dem fünfhebigen trochäischen Vers wechselt, können als Vorbilder nicht in Betracht kommen, weil in dem siebenzeiligen (126, 8) der Abgesang an den Aufgesang angereimt ist, in den andern aber die Zahl der Verse abweicht; auch hat Morungen gar nicht in seinen Liedern den sechshebigen klingenden Vers angewendet.

Die Stimmung des Liedes ist heiter: der Dichter hat Hoffnung auf *ganze fröiden.* Die Versicherung, dass das noch nie in so hohem Grade der Fall gewesen, ist hergebracht. Auch Reinmar sagt in einem seiner wenigen freudig gestimmten Lieder 153, 5 *gewan ich ie deheinen muot der hôhe stuont, den hân ich noch* d. h. „jetzt noch viel mehr." — Die Veranlassung für das Lied sei *ir vil werder gruoz* (109, 4): nicht der Wunsch der Hörer, sondern das Gebot der Geliebten. So macht auch Reinmar wiederholt sein Singen von ihrem Willen abhängig, nachdem er mit einem Liede bei ihr Anstoss erregt hatte: 164, 10; 177, 23; 195, 32. Und wir haben auch ein Lied von ihm, das ebenso wie Walthers als die Antwort erscheint auf den *gruoz* und die directe Aufforderung der Dame, die, wie sie auch dem Boten gegenüber (177, 16. 27) äussert, dem Dichter das Wort nicht verbieten will: 187, 31 *nu muoz ich ie mîn alten nôt mit sange niuwen .... ir gruoz mich vie, diu mir gebôt vil langen niuwen kumber tragen.* Der junge Walther, der hier dem Wunsche der Geliebten zu folgen erklärt, tut dies hoffnungsfroher als der in langem Werben alternde Reinmar.

109, 5 *gewalt* vgl. Reinm. 172, 15. — 109, 6—8 sind Gemeinplätze. — 109, 9. 10: Gott wird oft angerufen zum Zeugen oder als Helfer in der Liebe und geradezu vorausgesetzt, dass er eingreifen werde. Für den ersteren Zug bieten Belege: Johansd. 92, 7 und öfter; Reinm. 160, 9; 161, 14; 162, 1; 165, 15; 167, 29; 173, 19. 30; 174, 35; 175, 25; Morung. 135, 25 (vgl. auch Lehfeld Beitr. 2, 385); der zweite Zug ist selten: Reinm. 159, 39 *gît got deichz mit mir bringe dan* und hier

Walth. 109, 9 *gît daz got daz mir noch wol an ir gelinget;* Walth. 120, 32 *nû müeze ez got gefüegen sô daz ich noch von wûren schulden werde frô.* Die hier von Walther ausgesprochene Versicherung, er würde, wenn Gott ihm Erfolg bei ihr gäbe, immer froh sein, wird auch Reinmar nicht müde, immer und immer wieder zu erneuern: 175, 13; 185, 38; 189, 19; 197, 1; 203, 4. Uns erscheint das leicht trivial, aber wir dürfen nicht vergessen, dass es oft nur Beschwichtigungen für eine Partei unter den Hörern waren, die des ewigen Klagens der Dichter überdrüssig wurden.

109, 12 *mich betwanc nie mê kein wîp alsô* ist eine landläufige Phrase, die natürlich auch bei Reinmar begegnet 154, 21, aber auch bei Anderen. Dagegen könnten die folgenden Verse eher Nachahmung eines Reinmarschen Gedankens sein: die Macht der Minne war dem Dichter unbekannt, bis er sie durch die Geliebte kennen lernte, ebenso Reinm. 157, 11, aber auch Rugge 102, 1; Veld. En. 268, 15; 294, 36; etwas anders Haus. 42, 12; Eilhart Tristr. 2458.

Die dritte Strophe hat Wilmanns mit Recht abgesondert; sie enthält ein in sich völlig abgeschlossenes Preislied auf die Wundermacht der Frau Minne. Das Oxymoron am Schluss *daz dîn sêren sanfte unsanfte tuot* wurde als Reminiscenz an Reinm. 163, 13 schon erwähnt.

110, 1 *dur ir liehten ougen schîn wart ich alsô wol enpfangen:* diese Vorstellung, dass die Liebenden einander im Herzen wohnen, ist, wie oben S. 114 ff. gezeigt, weit verbreitet. Nichtsdestoweniger wird Niemand bezweifeln, dass diese Verse durch Reinmar 194, 22 beeinflusst sind. Ob ausserdem Walther auch Morung. 127, 10, eine Nachahmung der Stelle Reinmars, gekannt hat, ist zweifelhaft.

110, 5 *mich fröit iemer daz ich alsô guotem wîbe dienen sol:* Reinmarsche Genügsamkeit, vgl. 159, 32; 179, 14 ff.; 109, 35.

Hervorhebung verdient die Wiederholung gleicher Wortstämme aus dem Ende einer Strophe im Anfang der nächsten, auf die Wilmanns (Vorbemerk. zu Nr. 25) hinwies.

11) Walth. 113, 31.

Genau gleich ist diesem Ton Reinm. 182, 34, nur in der letzten Zeile verschieden von Walth. 91, 17 und Reinm. 177, 10.

Dieses Frauenlied ist denn auch sichtlich unter Reinmars directem Einfluss entstanden. Die Gattung der Frauen in den Mund gelegten, vielstrophigen Selbstgespräche hat Hausen in den Minnesang eingeführt. Sein Schüler ist hierin, wie in Vielem, Reinmar; das zeigen deutliche Anklänge in Reinmars Frauenliedern an das Frauenlied seines Vorgängers: Haus. 54, 4 heisst der Geliebte *sælic man*, ebenso Reinm. 193, 20; 85, 10 *erst mir liep und lieber vil danne ich immer im vil lieben manne gesage*, das spricht auch bei Reinmar die Frau zum Boten aus 178, 14; 179, 1. 2; Haus. 54, 22 *guotem manne*, Reinm. 186, 32 *guotes mannes rede*, 37 *disen lieben guoten man;* Haus. 54, 24 *sol ich sîn ze friunde enbern, daz ist mir leit*, Reinm. 193, 4 *ich sîn niht ze friunde enberen wil;* 54, 23 *alrêrste müet mich daz ich in ald er mich ie gesach*, Reinm. 187, 11 *mir ist beide liep und*..

leit daz er mich ie gesach oder ich in sô wol erkenne; Haus. 54, 24 (*daz ist ein nôt*), Reinmar 192, 37 *nu wil er* (*daz ist mir ein nôt*); Haus. 54, 27 *ich entars in niht gewern*, Reinm. 187,20 *daz ichs niemer tar beginnen;* Haus. 54, 30 *sît daz ich im holder bin danne in al der werlte ie frouwe einem man*, Reinm. 192, 35 *wan deich im holder bin danne in al der werlte ein wîp.* Es stehen nun aber die Frauenmonologe Hausens und Reinmars in unverkennbarem Zusammenhang mit den beiden grossen Selbstgesprächen der Isalde in Eilharts Tristrant und der Lavinia in Veldekes Eneide. Aus dem ersteren lassen sich in einzelnen Wendungen zwar nur zwei Uebereinstimmungen nachweisen: Eilh. 2400 *waz ich grôze rûwe .. hân umme den leiden lîben man* und Reinm. 187, 11 *mir ist beide liep und ... leit daz er mich ie gesach;* Eilh. 2528 *lîp und êre, Minne, ich dorch dich wâge;* 2586 *ich wêne daz ich mîn êre wâge* und Reinm. 192, 38 *daz ich durch in die êre wâge und ouch den lîp;* Haus. 55, 5. Desto zahlreicher sind die Uebereinstimmungen in Stil und Darstellung: Revocatio 2403. 2413. 2568. 2581. 2590; Reinm. 187, 24. 28; 193, 17; Fragen nach dem vernünftigen Grund der Liebe 2412. 2439. 2456. 2552; andere Fragen 2410. 2415. 2428. 2436. 2465. 2484. 2526. 2542. 2568. 2578. 2598; Anrede an Herz und Mut 2442 wie Haus. 47, 25. — Der Monolog der Lavinia in der Eneide zeigt ähnliche Uebereinstimmungen: En. 269, 16 *mir is leit daz ich in ie gesach*, Haus. 54,23 *alrêrste müet mich daz ich in ald er mich ie gesach*, Reinm. 187, 11. 12; En. 271, 4 ff. 10 *ich hân mich wol dâ vor behût* (vor Liebe, bevor sie den Aeneas gesehen), Haus. 54, 3 *des hât ich den mînen lîp vil wol behüetet* (gleichfalls vor *sender arebeit*); Revocatio 269, 14; 271, 2; 274, 18; Antithese 268, 16. 17; 272, 23. 24; Frage nach dem vernünftigen Grunde der Liebe 271, 1; Fragen, die beantwortet werden 270, 20; 271, 23; 272, 33; 274, 24. — Alle diese Eigentümlichkeiten teilen die beiden Monologe Eilharts und Veldekes entweder gerade mit den Frauenliedern Hausens und Reinmars oder doch überhaupt mit deren reflectirender Poesie. Man wird doch wol die epischen Monologe als die Vorbilder der lyrischen betrachten müssen; was Hausen und Reinmar als Empfindungen und Betrachtungen der Isalde und Lavinia aus den grossen Epen Eilharts und Veldekes kennen gelernt hatten, suchten sie in ihren persönlichen Verhältnissen nachzuleben und liessen ihre eigenen Geliebten über die Liebe zu ihnen ähnlich reflectiren, wie das die Heldinnen der Sage getan hatten.[43])

Das Thema von Walthers Frauenlied ist *gerne het ichz nû getân, wan deichz im muoz versagen und wîbes êre sol begân* (114, 9), ebenso wie in Reinmars Selbstgespräch der Frau 186, 26.

Das Schwankende des inneren Zustandes ist durch die Antithese be-

43) Auch Hartmann kannte Reinmars Frauenlieder: 205, 25 *sô meit sî mich ... mê dur ir êre danne ûf minen haz*, Reinm. 186, 26 *den verspriche ich sêre niht durch ungefüegen haz, wan durch mînes lîbes êre;* Hartm. 216, 19 *wand ich wâgen wil durch in den lîp, die êre und al den sin;* Reinm. 192, 38 *daz ich durch in die êre wâge und ouch den lîp.*

zeichnet 113, 31 *mir tuot einer slahte wille sanfte und ist mir doch dar under wê*, ähnlich Reinm. 187, 11 *mir ist beide liep und herzeclîchen leit.* — Den Geliebten lobt die Frau über Alle 114, 22 wie bei Reinmar 187, 21 ff.

Das Unentschlossene in der Rede der Frau, der Kampf von Liebe und Sitte, das Hin und Her der Empfindungen und Vorsätze — das Alles war in der Tradition gegeben und bildet bei Walther den Grundton, wie er ebenso in Hausens, Reinmars, Hartmanns Frauenliedern erklingt.

114, 19 *sô hân ich im ... in mîme herzen eine stat gegeben, dâ noch nieman in getrat.* Ueber das Bild selbst ist schon geredet, sein Ausdruck an dieser Stelle scheint eine Nachbildung von Reinmar 194, 27 *daz du mich heimesuochest an der stat, dar .. wîbes lîp .. nie getrat.* — Das Bild aus dem Schachspiel 114, 22 geht wol auf Reinm. 159, 9 zurück.

Der Stil des Liedes enthält viel Reinmarsche Eigentümlichkeiten: Conditionale Perioden 113, 36 *tuon ichs niht, mich dunket daz mîn niemer werde rât;* 113, 38 *sô mir daz geschiht, swie vil er mich denne bæte, ... sô enhulfe ez niht;* 114, 5 *wil er mich vermîden mêre, sô versuochet er mich alze vil;* 114, 9 *gerne het ichz nû getân, wan deichz muoz versagen;* rhetorische Frage 114, 4 *waz hilfet daz?* (s. oben S. 72. 73) = Reinm. 157, 37; Brechung des Satzes durch den Vers 113, 37 *dicke dunke ich mich sô stæte | mines willen;* vgl. Reinm. 157, 15 *mirst komen an daz herze mîn | ein wîp;* 162, 25 *si jehent daz Stæte sî ein tugent, | der andern frowe. sô wol;* 195, 20 *wirt daz volendet, so ist mir fröide brâht | vil manegen tac. diuht;* 195, 35 *mir tuot diu sorge niht sô wê | als mîn ungevelle. dêst;* Veld. 59, 3 *des sol mir diu guote danc | wizzen;* Horh. 114, 15 *sît ich ir gap beidiu herze unde lîp | ûf ir genâde;* Fenis 84, 3 *swie vil si gesingent, mich dunket ze lanc | daz bîten .... dâ von muoz ich dur nôt sîn ungesungen | von ir, wan ...;* Rugge 107, 27 *nâch frowen schœne nieman sol | ze vil gevrâgen. sint.*

12) Walth. 120, 25.

Neunzeilige rein jambische Strophe. Der Abgesang ist durch den zweiten Vers der Stollen angereimt, wie Reinm. 154, 32; 193, 22. Der Aufgesang aus vierhebig stumpfen Versen ist uns schon wiederholt in Walthers ältesten Liedern begegnet (71, 19; 71, 35; 96, 29; 119, 17; trochäisch: 118, 12), er ist, wie wir sahen, auch bei Reinmar häufig.

In der ersten Strophe wieder die beliebte Antithese *manic ander man — ich* (vgl. oben S. 113. 68). Darauf Wunsch, Gott möge es zum Bessern wenden, wie so oft bei Reinmar. In der zweiten fragt Walther, wie es möglich sei, dass er Andern raten könne, sich selbst aber nicht. Darüber wundert sich auch Reinmar, von dem der Gedanke zuerst ausgesprochen ist: 157, 3 *und hete ein ander mîne klage, dem riete ich sô daz ez der rede wære wert, und gibe mir selben bœsen rât* und 160, 32 *tæte ez danne ein kint deiz sus iemer lebete nâch wîbe, dem solt ich wol wîzen daz,* etwas anders gewendet 170, 36 *niemen seneder suoche an mich deheinen rât: ich mac mîn selbes leit erwenden niht.*

Walth. 121, 3 *ich kan ab endes niht gewinnen,* ein in Reinmars Liebesterminologie geläufiger Ausdruck für „ich weiss keine Erhörung zu finden". Reinm. 154, 1 *ich kunde ez niht verenden;* 166, 24 *kund i'z volenden;* 192, 5 *dazz nieman wol volenden kan;* 109, 16 *wân, den ich noch leider unverendet hân.*

Walther tröstet sich (121, 4. 5.) damit, dass sie *ein wênic lachet sô si ... versaget,* anders Reinmar 166, 34 *daz si mich alse unwerden habe als si mir vor gebâret, daz geloube ich niemer, si enlâze ein teil ir zornes abe.* — Die dritte Strophe ist ihrem Inhalt nach originell; der hübsche Schluss von dem äusseren freundlichen Benehmen der Geliebten auf die Neigung des Herzens zeigt bereits den wahren Walther. Nur die letzte Zeile fordert zur Vergleichung heraus: *des wirt bî selken êren ungelônet niht,* die Geliebte soll ihn um ihrer Trefflichkeit willen erhören, wie Reinm. 190, 18 *si hât tugent und êre, dâ von mac es werden rât,* vgl. Walth. 62, 16; (Lehfeld Beitr. 2, 390).

121, 19 *si frâget ...., wie lange ich welle bî ir belîben:* über den Vorwurf der Unbeständigkeit von Seiten der Frau ist oben (S. 111) gesprochen, er war durchaus conventionell. — 121, 24: „Andere können in Gegenwart der Geliebten schöne Worte machen; ich aber *swie dicke ich ir noch bî gesaz, sô wesse ich minner danne ein kint.*" Darüber klagt auch Reinmar 153, 25 *ich sach si, wœne ich, alle tage, daz mich des iemer wunder hât daz ich niht redete swaz ich wolte: als ichs beginnen under wîlen solte, sô swîget ich deich niht ensprach;* 164, 21 *owê daz ich einer rede vergaz, daz tuot mir hiute und iemer wê, dô si mir âne huote vor gesaz! war umbe redte ich dô niht mê?;* vgl. Walth. 115, 22. Auch andere Minnesänger haben diesen Gedanken: Morung. 135, 32 *sô swîge ich rehte als ein stumbe, der von sîner nôt niht gesprechen enkan, wan daz er mit der hant sîniu wort tiuten muoz;* 141, 32. Zu Grunde liegt ihm die bei allen Minnesängern verbreitete Vorstellung, dass die Liebe dem Menschen, den sie überfällt, die Besinnung raubt oder stielt: Reinm. 154, 14 *daz ich den sin an ein sô schœne wîp verlie;* 171, 38 *ûzer hûse und wider dar în bin ich beroubet*[44]) ... *al der sinne mîn;* Reinmar v. Zweter MSH. II, 182b *unt stilt si mir gedanke, alsam ein diep,* vielleicht nach Wolfram Tit. 66, 4 (vgl. Lehfeld a. a. O. S. 396). — Der Trost Walthers über seine Wortlosigkeit in Gegenwart der Geliebten 121, 29 *des wær ich anderswâ betœret: sie ist ein wîp diu niht gehœret, und guoten willen kan gesehen,* ist eigenartig, aber nicht sein Eigentum. Die Hoffnung, dass die Geliebte nicht nur nach dem Hören urteilt, wobei der vor Liebe stumme Dichter übler wegkommen würde als die Menge derer, die schöne Worte machen können (Walth. 121, 24; Reinm. 197, 36), hegt auch Reinmar 197, 39 *doch træste ich mich des einen, si engehœret niht.*

---

44) Das wird in streng juristischem Sinne ausgeführt; der Dichter verklagt die Geliebte wegen Friedensbruchs und droht, wenn sie vor Gericht leugne, sein Recht durch einen Zweikampf zu *'bereden'*. Vgl. den Anhang II.

Der Stil des Liedes zeigt deutliche Spuren der Einwirkung Reinmars: gleich die Doppelfrage am Anfange *wedr ist ez übel od ist ez guot, daz ich mîn leit verhelen kan?* ist Reinmars grübelnder Art entsprechend, vgl. 165, 37 ff.

120, 34 *wie kumet daz ich* u. s. w.: diese Frage nach dem logischen Grunde ist wie 71, 27 und Reinm. 162, 16; 163, 32; 166, 26 u. s. w. (s. oben S. 74); über die Parenthese 121, 7 vgl. oben S. 105; conditionaler Ausdruck 120, 37; 121, 4. 5. 11. 13. 15. 17; verwickelte Periode 121, 15—18; Wünsche 120, 32 *nû müeze ez got gefüegen sô;* 121, 23 *nû müeze mir geschehen als ich geloube an ir;* 121, 32 *sô mir iemer müeze liep geschehen.*

Damit ist der Kreis jener Gedichte Walthers, in denen ich unmittelbare Abhängigkeit von Reinmar zu erkennen glaube, geschlossen. Es würde auch Walth. 120, 16 noch hierher zu ziehen sein, wenn die Echtheit sicher verbürgt wäre. Auch 91, 17, das in demselben Ton wie Reinm. 177, 10 gedichtet ist, habe ich ausgeschlossen, weil ich den gar zu unbedeutenden Inhalt nicht Walther zutrauen möchte.

Ueberblicken wir noch einmal das Charakteristische der betrachteten Lieder. — Wir haben zahlreiche, deutliche Uebereinstimmungen mit Reinmarschen Ideen in ihnen gefunden. Walther steht mit ihnen auf demselben Boden der höfischen Neigungen und Dogmen, wie Reinmar, er denkt an dasselbe Publikum, denselben Geschmack seiner Hörer. Farblos, gestaltlos ist ihr Inhalt; das Conventionelle überwiegt das Persönliche; Betrachtungen und Grübeleien über das Empfinden hindern ein freies lyrisches Austönen desselben; die Situation wird gar nicht oder nur schattenhaft angedeutet, die Geliebte wenig individuell charakterisirt. Naturgefühl und bildlicher Ausdruck fehlt fast ganz. Der Stil ist nicht einfach, nicht klar. Die Darstellung des Gedachten herrscht durchaus über die des Geschehenen; hypothetische Elemente, Wünsche, Fragen sind dafür bezeichnend. — Die Strophenformen zeigen wiederholt bewusste Nachbildung Reinmars.

FUNFTES KAPITEL.

Walther als selbständiger lyrischer Dichter.

Es war ein Kennzeichen der ritterlichen Dichtung des zwölften Jahrhunderts, sich von den überlieferten einheimischen Stoffen der Heldensage und Didaktik abzuwenden. Wie die Idee des Rittertums überhaupt dem Herkommen feindlich war, insofern es die Fesseln der alten Stände sprengte, an die Stelle eines ererbten, fest abgeschlossenen Adels einen neuen Berufsadel setzte, der jedem frei Geborenen zugänglich war, so kehrte sich auch die ritterliche Literatur entschieden vom Nationalen ab und dem Fremdländischen zu: sie beseitigte dadurch zugleich die Rivalität der geistlichen Dichter und Spielleute, die Trennung von laienhafter

und pfäffischer Poesie, bewirkte also auch hier eine Ausgleichung des Standesunterschiedes. Mit Recht ist es wiederholt ausgesprochen worden, wie jetzt in dieser neuen Dichtungsart das Subject des Dichters sich hervorhebt, wie Gewicht auf die eigene Reflexion und auf ausführliche Schilderung der Seelenzustände der handelnden Personen gelegt wird, im Gegensatz zur reinen Tatsächlichkeit des Volksepos. Am schärfsten aber prägte sich dieser Subjectivismus in der ritterlichen Lyrik aus, die anfangs ganz kurze Zeit die Wege des überlieferten Volksgesanges gesucht und wahrscheinlich in der Technik von fahrenden Spielleuten, wie dem Anonymus, gelernt hatte, dann aber mit ganzer Entschiedenheit die neue höfische Cultur des Westens auf sich wirken liess. Wie in ihr der Subjectivismus allmählich immer mehr zunahm und schon am Ende des zwölften Jahrhunderts zu Unnatur und Krankhaftigkeit gelangt war, habe ich im dritten Kapitel zu zeigen versucht.

Hausen und Reinmar beweisen sich überall als die eigentlichen Ausbilder dieser höfischen Reflexionspoesie. Den Ersteren hatte seine gesunde männliche Kraft vor Weichlichkeit und dem Ueberschwang der Empfindung bewahrt: nicht so Reinmar, der als die Spitze der ganzen höfischen Liebespoesie gelten darf. Seinen Fussstapfen folgte, wie wir oben gesehen, auch der junge Walther, aber — das dürfen wir wohl annehmen — nur kurze Zeit. — Man kann natürlich Jahreszahlen in solchen Dingen nicht aufstellen, doch mich dünkt es wahrscheinlich, dass Walther im Alter von 25 Jahren etwa seine dichterische Selbständigkeit erreicht habe. Ich äussere diese Vermutung nur, um die Besorgnisse derjenigen zu zerstreuen, welche etwa fürchten möchten, ich müsste bei meiner Auffassung von Walthers Entwickelung annehmen, dass er die Lieder *Under der linden* und *Nemt, frowe, disen kranz* bereits im höheren Mannesalter oder gar als Graukopf gedichtet habe.

So komme ich zum letzten Teile meiner Aufgabe, darzustellen, wie Walther selbständig wurde, wie er den Einfluss Reinmars überwand, wie er sich aus der Strömung der höfischen Kreise, die so manches Ungesunde mit sich führte, emporrang zum hellen Sonnenschein der poetischen Wahrheit, zur vollen Ausbildung seiner herrlichen Dichternatur.

Bei der Schilderung seiner ersten dichterischen Epoche war ich bemüht, die Kreise, für die Walther damals ausschliesslich dichtete, in ihren Lebensansichten, ihren literarischen Neigungen, ihrer geistigen und gemütlichen Beanlagung annähernd anschaulich zu machen, also den Geschmack der höfischen höchsten Gesellschaft in Wien: ebenso liegt es mir jetzt ob, von der Luft etwas zum Gefühl zu bringen, in der Walthers eigene Poesie, befreit von den Fesseln der Convenienz und Modedichtung eines sich abschliessenden Kreises, erwuchs und gedieh. In Walthers grosser Persönlichkeit wurzelte und haftete sie zwar, aber Leben und Licht gewährte ihr doch nur die sie umgebende geistige Atmosphäre. Walther ist hier nur der Bahnbrecher für eine lange literarische Bewegung, die zugleich den inneren Menschen überhaupt angieng. Für das, was zu seiner Zeit schon in Vielen unbewusst lebendig war, fand er zuerst das lösende Wort. Wie das geschah, ist hier näher zu erörtern.

Wenn es gewissermassen das Ziel der ritterlichen Cultur war, dem Subject eine grössere Freiheit zu geben, so war dies Ziel gänzlich verfehlt worden. Die ritterliche Lebensauffassung krankte an dem unauflöslichen Gegensatz zwischen dem construirten Ideal und den wirklichen Verhältnissen, vor allem an der Lostrennung von dem natürlichen Boden des Volkes und den national-politischen Interessen. Das Rittertum hat nur für übersinnliche oder unsinnliche Interessen gekämpft und sich stets fern gehalten von den wirklichen Lebensfragen des Vaterlands. Und ebenso litt seine Dichtung, besonders die lyrische, an dieser Abwendung vom Leben und vom rein Menschlichen. Die erstrebte Freiheit der Person war eine eingebildete: an die Stelle des bisherigen Zwangs der Stände trat der schlimmere des neuen Stands, der neuen Convenienz. So kam es, dass das glänzende Gebäude rasch zusammenbrach, dass sich Viele daraus vor dem gänzlichen Einsturze flüchteten.

Dafür dass das Trügerische des ritterlich-höfischen Wesens nicht Wenige tief empfanden, dass an die Stelle der anfänglichen Erhebung bald eine allgemeine Ernüchterung und Verzagtheit trat, sind die massenhaften Klagen der höfischen Dichter über die Abnahme der rechten höfischen Freude und Zucht aus dem ganzen dreizehnten Jahrhundert beredte Zeugen. Eine Reaction gegen das Höfische trat ein, und zwar doppelter Art.

Ein Teil suchte Ersatz und Sicherheit in den ewigen Gütern der Religion: so und nicht etwa aus einer erhöhten, wirksameren Agitation des Klerus erklärt sich die Erscheinung, dass wiederholt höfische Dichter sich von der Behandlung weltlicher Stoffe abwenden und Legendenstoffe ergreifen. So Hartmann im Gregor (Pauls Ausgabe Nachtrag S. 1 ff.), in MF. 218, 21 *ir minnesingœr, iu muoz ofte misselingen: daz iu den schaden tuot daz ist der wân. ich mac mich rüemen, ich mac wol von minne singen* (nämlich der Gottesminne), so Rudolf v. Ems Barl. 5, 10. Auch Konrads v. Würzburg „Von der Welt Lohn" wird von dieser Gesinnung getragen.

Aber der tapferere Teil der Oppositionspartei suchte nicht für das Ritterliche das Kirchliche, nicht für ein Uebersinnliches ein anderes, sondern strebte zurück nach der starken Grundlage, die zum Unglück der Literatur verlassen war, nach der nationalen Ueberlieferung. Diese Bewegung, die an der Scheide des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts mächtig gewesen sein muss, hat, soviel ich sehe, die drei Gipfel der mittelhochdeutschen Literatur emporgeschoben: die Nibelungen, Wolframs Parzival und Titurel und Walthers Gedichte. Derjenige, von dem die Nibelungen in der uns überlieferten Gestalt herrühren[45]), muss im Gegensatz zu dem allgemeinen Geschmack der höheren Kreise, für den die alten Ideale der Heldensage einen sehr tiefen Platz einnahmen, ein warmes Interesse an der nationalen Sage gehabt und sich bemüht haben, sie aus den niederen Kreisen in mehr höfische emporzuheben. — Wolfram v. Eschenbach steht, daran ist nicht zu zwei-

45) Die Nibelungenfrage bleibt dabei natürlich ganz ausser Spiel.

feln, der streng höfischen Epik fern. Nicht nur sein Stil, der Vieles aus der Spielmannspoesie in sich aufgenommen hat (JÄNICKE De dicendi usu Wolframi de Eschenbach), nicht nur die Wahl des Stoffes, der „das Bild einer kirchlichen Gemeinsamkeit ohne Papsttum und Hierarchie gibt" (SCHERER QF. 12, 140, ebenso, aber übertrieben schon SAN MARTE Parzivalstudien 2, 220), nicht nur dass er sich in Einzelheiten, wie in dem gänzlichen Fehlen der Marienverehrung (LACHMANN zu Walther 89, 20)[46]), der herrschenden Gewohnheit widersetzt, dass er die Gelehrsamkeit anderer Dichter verspottet, sondern auch das ist zu beachten, wie er gegen die oft leere Formenschönheit, die kalte Glätte Hartmanns und Gottfrieds polemisirt und, wie viel er auch von Ersterem gelernt haben mag, mit Bewusstsein die in den höfischen Epen streng innegehaltene Linie des Schicklichen überspringt und statt der gedämpften, hoffähigen die wahre Leidenschaft gibt. Denn all das Barocke, Fernabliegende, Derbe oder auch Uebertriebene seiner Kunst entspringt doch aus klarer Absicht, es anders zu machen, wahrer zu sein, als die höfischen Dichter. Es ist kein Zufall, dass das Programm des Parzivals (3, 28) *'nu hœrt dirre âventiure site: diu lât iuch wizzen beide von liebe und von leide: fröud und angest vert tâ bî'*, dass es sich deckt mit dem Thema des Nibelungenliedes (2315, 4). Eine offenbare Lossagung von der Sitte des höfischen Minnedienstes enthält Wolframs Lied 5, 34, in dem der Wächter des Tageliedes als Beschützer der verbotenen Minne abgedankt und die eheliche Liebe als das erstrebenswerte Ziel hingestellt wird. Dazu stimmt dann auch die ausgeführte Schilderung ehelichen Glückes im Willehalm. Aber der Verlauf von Wolframs innerer Entwicklung wird völlig deutlich erst durch den Titurel, der unzweifelhaft nach dem Parzival gedichtet ist (HERFORTH Zs. 18, 281 ff.). Hier ist die überlieferte Weise kühn verlassen, „ein paar einzelne Abschnitte von besonders anziehendem Inhalt aus dem fremden Stoff sind herausgegriffen und werden in einer der volksmässig epischen nahe verwandten, kunstvollen Strophe behandelt" (MÜLLENHOFF; vgl. Zur Geschichte der Nibelunge Not. S. 15). Der Titurel ist keine gewöhnliche höfische Liebesgeschichte von dem einer Frau erwiesenen Minnedienst, sondern eine Verherrlichung *magtuomlicher minne* (Tit. 37, 4), jener Liebe, die hinausdauert über den Tod (vgl. Parz. 249, 24; 436, 3; 805, 1) und deren erschütterndes Ende im Parzival so unvergleichlich dargestellt ist. So wie Wolfram von der höfischen Poesie ausgegangen ist und zuerst den Parzival mehr in der herkömmlichen Form des zusammenhangenden höfischen Epos gedichtet, dann erst völlig entschieden sich dem Volksmässigen zugewendet hat, so ist nun auch Walthers Entwickelung gewesen.

46) Mit Unrecht bezeichnet DOMANIG Parzivalstud. 2, 24 diese Beobachtung LACHMANNS als Versehen, das auch HAUPT nachgesprochen hätte: die Stellen, die er dagegen anführt, enthalten nichts von einer eigentlichen lobpreisenden Verehrung der Jungfrau Maria. Nur diese aber hatte LACHMANN geleugnet, wie schon aus der Gegenüberstellung Wolframs und des jüngeren Titurels sich ergibt; vgl. auch W. GRIMM Einleit. z. goldn. Schmiede S. XXII. XLVIII, 25.

Wie in der Lyrik die Unwahrheit der höfischen Kunst sich am meisten zeigt, so ist auch die Opposition gegen sie am stärksten. Und zwar äussert sich diese Opposition inmitten der höfischen Gesellschaft.

Andeutungen, dass den Hörern die ewigen Klagen, das fortwährende *trûren* der höfischen Minnelieder langweilig wurde, finden wir bei Reinmar 158, 12; 165, 12. 19; 168, 38 ff.; 175, 8; 188, 19; 197, 9. Die *valschen mære* (195, 18), mit denen die Spötter seine Not beklagten, mögen vielleicht Parodieen seiner weinerlichen Poesie gewesen sein; vgl. Morungen 133, 16 *ich fürhte der schimpfære zorn.* Noch boshafter waren Andere, die ihm mit Fragen zusetzten, seine Dame müsse wol schon recht alt sein, da er sich immer seines langen vergeblichen Werbens rühme (167, 13 ff.). Aber auch seiner Herrin selbst scheint das ewige Jammern nicht zugesagt zu haben: 166, 27 klagt er über ihren Spott, und aus 187, 37 scheint hervorzugehen, dass sie *'der valschen nît'*, d. h. die Witze der realistischer Gesinnten, ganz gern gesehen hat. Man verlangte im Publikum greifbarere Dinge, das lässt z. B. auch die Beschwerde eines solchen Poeten der unglücklichen Liebe über die ihm zu Teil gewordene Behandlung erkennen (MSH. II, 336a, b; Zupitza Rubin S. X): „seine lange *bete vervâhents niht gar ze guoten dingen,* sie wollen lieber hören *swaz geschiht und swaz man in der werlte werbe*", also tatsächliche Wirklichkeit, Tagesereignisse. *'Êst ein argez minnerlîn'*, das mochte schon damals als gefügeltes Wort umgehen zur Verspottung der überschwänglichen Minnesänger: denn Steinmar in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nennt es *ein altez mære* (Ld. 76, 7; vgl. 38, 414). Man wollte etwas Anderes hören als die subtilen Auseinandersetzungen von Gefühlen und die im Grunde nur für den Betroffenen wichtige Geschichte einer unglücklichen Liebe. — Andererseits fühlten aber auch die Dichter selbst den unerträglichen Zwiespalt zwischen dem Erdichteten und Erlebten, die Unnatürlichkeit des ganzen Minnedienstes. Morungen MF. 134, 14 ist sich klar über die Unverständigkeit einer fortgesetzten erfolglosen Werbung, und deutlich zeigt Hartmann dem höfischen Schmachten seine Verachtung MF. 216, 37: *ze frowen habe ich einen sin: als st mir sint als bin ich in; wand ich mac baz vertrîben die zît mit armen wîben ... waz touc mir ein ze hôhez zil?* Wol mancher Dichter sehnte sich hinaus in die volle uneingeschränkte Lebenslust des Volkes: gegenüber dem getretenen Rundtanz in den Burgen der Fürsten und Ritter der wilde Reigen auf offener Heide, gegenüber süsslichem Minnewerben und träumerischem Hoffen (Hartmann 216, 36 *müede vor in stân*) keckes Begehren, rasches Erobern, gegenüber dem höfischen *gruoz* einer verheirateten Frau, den sie oft *al der werlte sunder danc* erteilen musste (Morung. 124, 1. 2), der Minnelohn eines Mädchens (Hartmann 217, 3 *dâ vind ich die diu mich dâ wil*). Kein Wunder, dass die höfischen Dichter heimlich ihren ritterlichen Stand verwünschten. Charakteristisch drückt das Burkart v. Hohenvels, ein Dichter von hohem Adel aus dem Kreise König Heinrichs, seit den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts bezeugt, aus. Er lässt ein vornehmes Mädchen und ein armes im Herbst zusammen kommen. Die Arme jubelt, dass sie zum

Reigen eilen könne, während ihr im Mai durch die Hut — vielleicht ihrer Mutter — der Tanz versagt war. Darauf erwidert die Andere klagend: *lâz erbarmen dich, daz mich armen niht geschuof diu gotes hant, wan sî geschuof mich rîchen: hî wære ich arn!* (Ld. 34, 31). Den Refrain bilden jedesmal die Verse: *mir ist von strôwe ein schapel und mîn vrîer muot lieber danne ein rôsenkranz, so ich bin behuot*[47]), der Ausdruck ausgelassenster, schrankenlosester Lebenslust.

Man suchte — Publikum wie Dichter — einen lebensvolleren Inhalt für die lyrische Poesie, und man fand ihn.

Der alte lyrische Volksgesang, von dem die ritterliche Lyrik in Oesterreich ausgegangen war, hatte nie aufgehört, nur war er von der ausländischen Hofdichtung in die unteren Kreise des Volks hinabgedrängt. Vieles Altertümliche muss sich in ihm erhalten haben: der epische Eingang sonst lyrischer Gedichte (vgl. oben S. 77 und Anmerk. 24), die Form des breit ausgeführten Zwiegesprächs (die kurzen Wechselreden erscheinen auch in der höfischen Poesie und sind der französischen Kunstepik entlehnt, vgl. oben S. 82), der Refrain, die Einleitungen oder Schlüsse mit *er, sie sprach* u. dgl. Während nun in den letzten drei Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts die allgemeine Bewegung daran arbeitete, die Kluft zwischen nationaler und höfischer Dichtung fortwährend zu erweitern, beginnt am Ende des Jahrhunderts sich ein interessanter, wechselseitiger Zusammenhang der beiden bemerkbar zu machen. Im Einzelnen ist derselbe noch lange nicht erforscht: ich will wenigstens einige Andeutungen geben.

Man kann einerseits ein Aufstreben der volksmässigen Lyrik, wie sie von den Fahrenden gepflegt wurde, nach oben beobachten, andererseits ein Hinuntersteigen der höfischen Poesie in das Leben des Volkes. Die erste Bewegung ist die ältere. Am Anfang der zweiten steht Walther.

Walther ist der Erste, der mit Bewusstsein in die höfische Minnepoesie Volkstümliches eingeführt hat. Auch er nahm Teil an der vorher geschilderten Opposition gegen den höfischen Minnedienst, dem er eine Zeit lang in Nachahmung Reinmars selbst gefolgt war. Ich berufe mich auf den Wechsel 70, 22. Man hat ihn Walthern absprechen wollen, weil die Auffassung der Liebe in ihm eine zu laxe sei. Ich finde ihn gerade echt Waltherisch. Der gesunde sittliche Sinn lehnt sich auf gegen die Unnatur des Minnedienstes. Walther sagt es rund heraus: *waz hilfet mich daz ich si minne vor in allen? si swîget iemer als ich klage. wil si daz ich andern wîben widersage, sô lâze ir mîne rede ein*

47) Unter dem *schapel von strôwe* ist nicht, wie Deutsch. Wb. V, 2050 erklärt wird, das Zeichen der Versagung, der Absicht ledig zu bleiben, zu verstehen; denn der Gegensatz ist ja *so ich bin behuot*, und *vrîer muot* bedeutet, wie das ganze Lied zeigt, nicht Ledigsein, sondern unbewachte, ausgelassene Freude beim Reigen. Der Strohkranz ist vielmehr das Symbol der herbstlichen Freude, wie der *rôsenkranz* das der Sommerfreude: König vom Odenwald (German. 23, 301 ff.) VII, 105 *mit strô bewint man gerne sicheln in der erne;* 61 *strœwîn schapel unde ring daz ist ouch ein guot ding;* 178 *man zieret taschen, kappen mite und die jungfrauschapal, die sie tragen über al;* 195 *von strôwe kumet hôher muot daz von der siden niht entuot.*

wênic baz gevallen. Diese andern Frauen sind natürlich nicht vornehme Damen, sondern Mädchen aus niederem Adel oder bäuerlichem Stande, die aufrichtige Liebe auch mit dauernder Hingebung und voller Gewährung erwidern. In Gegenwart vornehmer Frauen ist diese Satire auf den höfischen Minnedienst sicher nicht vorgetragen, wol überhaupt auch an keine bestimmte dabei gedacht, sonst wäre der Wechsel der Anrede, die bald in der zweiten bald in der dritten Person geschieht, kaum zu erklären. Walther suchte nach dem Mittelglied zwischen der Uebercultur des Hofes und der Natur des Volkes; für die Ausartung der Reflexion des Subjectes wollte er als Heilmittel die naiven Elemente der volksmässigen Poesie wieder beleben. Es liegt die Vermutung nahe, dass auf diese Wendung in Walthers dichterischer Entwicklung auch sein Fortgang vom Wiener Hofe und das dadurch veranlasste langjährige Wanderleben von Einfluss war. In Wien hatte er doch im Ganzen eine feste, gesicherte Stellung genossen, dort hatte ihn Reinmars Ruhm angespornt, ihm nachzueifern, ihn zu erreichen, zu übertreffen. Mit seiner Befreiung aus den Fesseln der Reinmarschen Schule und seiner vollen dichterischen Reife fällt nun ungefähr zusammen die Trennung von Wien. Jetzt war er im wahrsten Sinne des Worts ein Fahrender, der bald an Höfen in ritterlichen Kreisen, bald auf die Landstrasse geworfen auch da sein Publikum suchte und fand. So ist denn auch Walth. 105, 38 ganz eigentlich zu verstehen: er sang wirklich sowol am Hofe wie an der Strasse (vgl. Neidh. 51, 16). — Die alte Gnomik der Fahrenden, deren Vertreter uns die Dichter der beiden Spervogeltöne sind, hob er aus ihrer Niedrigkeit empor, gab ihr einen neuen vertieften Inhalt und wurde so Gründer einer ganz neuen Literaturgattung. Und andererseits suchte er dem höfischen Minnesang aus der lyrischen Volkspoesie frische Lebenskraft zuzuführen. Jenes Bestreben schlug ein: eine ganze Schar von didaktischen Dichtern ist seinen Fussstapfen gefolgt. Aber auf dem anderen Wege, den er betrat, auf dem Gebiete der eigentlichen Lyrik, fand er gar wenig Nachfolger. Volksmässig zu dichten versuchten wol auch andere höfische Dichter, doch selten gelang es ihnen, den reinen Ton zu treffen, wie Gottfried v. Neifen in seinem Liede vom Pilgrim (Haupt 45, 8; Uhland Volksl. I, S. 235), in dem Liede von der tanzlustigen jungen Mutter (52, 7) und in dem lieblichen Liedchen vom Sange der Vögel (52, 25, wenn es wirklich von ihm ist), aber eben derselbe verschmähte es auch nicht, das Volksmässige im Schmutzigen zu suchen, wie im Liede vom Büttner (44, 20) oder im Bedenklichen, wie im Liede von der Flachsschwingerin (45, 21). Das ist denn eine völlig andere Richtung, als die, welcher Walther gefolgt war. Sie hatte mit ihr wol den Ausgangspunkt, die Opposition gegen die höfische Ueberschwänglichkeit, gemein, aber ein gänzlich anderes Ziel. Ihr eigentlicher Ausbilder ist Neidhart. Da wird das Volksleben nicht mit reinem Sinn objectiv dargestellt, da versetzt sich der Dichter nicht in die Anschauungen desselben hinein und dichtet aus ihnen heraus, sondern das Volksmässige dient nur als Abwechselung gegenüber dem ewigen Einerlei der hergebrachten höfischen Poesie. Diese höfische Dorfpoesie will nur höfische

Hörer unterhalten. Die alte Art ist langweilig geworden, deshalb wird etwas Neues herbeigeholt: die *dörperheit* der Bauern soll der alten Kost einen pikanten Reiz gewähren und den übersättigten Gaumen anstacheln. Die höfische Gesellschaft begehrte eben vor allem nach noch nicht Dagewesenem, die reine unbefangene Hingabe an den Stoff der Dichtung und ihre Idee war verloren. Wir besitzen dafür mehre Zeugnisse: Heinrich v. Melk Erinn. 289 *rîter unt frowen ... die chêrent allen ir list wie si niwer site megen gedenchen;* Strickers Frauenehre Zs. 7, 478; Marner Strauch VI, 15 ff. XV, 301 ff. 320. — In Neidharts Geschmack dichten, mehr oder weniger am Zweideutigen und Rohen Vergnügen findend, Burkart v. Hohenvels, Gottfried v. Neifen, Ulrich v. Winterstetten, der Tannhauser, der Taler, der von Scharfenberg, Steinmar, der von Buwenburg, Hadlaub. Alle diese Dichter dichten auch höfische Minnelieder, und bei Manchen entsteht dadurch eine völlige Stillosigkeit, wie in dem Leiche Ld. 47, 1 des Tannhausers, wo in burlesker Weise Gelehrtes und Ungelehrtes, Fremdworte und Ausdrücke der Volkssprache gemischt werden. — Eine Parallele aus der neueren Literaturgeschichte drängt sich hier auf. Genau denselben Vorgang nämlich, wie der hier geschilderte des 13. Jahrhunderts, können wir beobachten am Ende des 16. und im 17. Jahrhundert, als in die eingehegte, feste Culturwelt der Renaissance und später des französirten Griechentums der neue Hauch der wieder entdeckten Volkspoesie drang. Auch hier erst liebevolles Verständnis für das Leben und die Poesie des Volks: in Spanien wird Louis de Gongora (1561—1626) auf die Romanzen aufmerksam, entlehnt aus ihnen poetische Motive und lässt sich herab, in ihrem Ton zu dichten. Er will sie in die höheren Kreise bringen, aber diese sind durch das Parfüm der Kunstpoesie unfähig geworden, den Duft der frischen Natur unverfälscht in sich aufzunehmen. Daher streut er denn in seinen Bearbeitungen alter Romanzen burleske, parodistische Elemente ein, um die gesunde Kost dem höfischen Publikum schmackhaft zu machen, und so entsteht ein wunderliches Gemisch von volkstümlichen naiven Zügen und aufgeblasenem Schwulst (vgl. Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien, übers. v. Julius, II, 148—152 und Koberstein Grundriss [4] III, 2625 ff.). In Frankreich, wo etwa gleichzeitig mit Gongora eine ähnliche Bewegung ihren Anfang nimmt in Montaignes Essais (Bordeaux 1580), der in der Poesie der Kannibalen findet, was der schulmässigen, humanistischen Poesie fehlte, geriet man in dieselbe unglückliche Richtung. Moncrif (Koberstein a. a. O.), ein Günstling Ludwigs XV., brachte diese Bereicherung der höfischen Poesie an den königlichen Hof. Andere folgten ihm: man freute sich über den glücklichen Griff, der für den blasirten Geschmack etwas Neues gefunden hatte. In Deutschland wurde das Alles natürlich getreulich nachgeahmt: von Gleim, Cronegk, Gotter, Löwen und Andern werden die abscheulichen Romanzen im Bänkelsängerton gedichtet.

Walther wird zugleich aber auch getragen von der anderen älteren Bewegung, die gegen Ende des 12. Jahrhunderts höfische und volkstümliche Poesie auszugleichen beginnt und die ich vorher (S. 128) ein Auf-

streben der volksmässigen, von den Fahrenden gepflegten Lyrik[48]) nach oben nannte. Unterstützt wurde dies Emporkommen der Fahrenden, die doch wol Anfangs noch aus bäuerlichem Stande stammten, wie der Anonymus (MF. 26, 30), durch die Sucht der Bauern, über ihren Stand sich zu erheben, in Kleiderprunk und Lebensgenuss es den ritterlichen Kreisen gleichzutun und selbst gar in dieselben aufgenommen zu werden (Neidhart, Meier Helmbrecht). Daneben nahm der Stand der Fahrenden aber auch Männer aus armen Dienstmannengeschlechtern in sich auf. Zu diesen gehörte wol auch Walther. Er ist — ich habe es schon einmal bemerkt — der erste Fahrende, der Minnelieder im Stil der höfisch-adlichen Gesellschaft zu dichten unternimmt; alle Minnesänger vor ihm sind aus vornehmen Geschlechtern, sesshaft, ohne des Lebens Not zu fühlen, Liebhaber der Minnedichtung, weil sie zur neuen Mode gehörte. Walther eroberte damit den Fahrenden ein Dichtungsgebiet, das nach der bisherigen Anschauung der Zeit ihnen verschlossen war. Ja diese Anschauung hat noch im 13. Jahrhundert fortgedauert. Denn nur so sind die Angriffe zu verstehen, denen der Stricker vorbeugt, als er in seiner Frauenehre das Lob der Frauen, also ein minniglicheS Thema behandelt (Zs. 7, 478 ff.) V. 137: *ditz ist eine schœne mœre daz ouch nu der Strickœre die vrouwen wil bekennen. ern solde si niht nennen an sînen mœren, wære er wîs. sîn leben* (sein Stand) *und vrouwen prîs diu sint einander unbekant. ein pfert unde alt gewant diu stüenden baz in sînem lobe.* Als Spielmann wird er hier charakterisirt durch die gewöhnliche *'miete'*, ein Pferd und ein altes Gewand; einem solchen stehe es nicht an zu singen, was adliche Herren besingen. Mindestens den niedrigeren Spielleuten wurde es verargt, wenn sie Liebeslieder dichteten. Der Massstab für ihre höhere und niedrigere Stellung scheint gewesen zu sein, ob sie nur neue oder auch getragene Gewänder annahmen (vgl. J. Grimm Ueber Schenken und Geben, Klein. Schr. II, 185). Walther rühmt sich bekanntlich 63, 3, der edleren Klasse anzugehören. Der Stricker lässt sich hingegen an der angeführten Stelle von seinen Gegnern als Einen bezeichnen, dem auch altes Gewand zieme, was natürlich der Wirklichkeit nicht zu entsprechen brauchte. Noch der von Buwenburg, ein Nachahmer Steinmars, fährt los gegen die fahrenden Minnesänger, deren Geburt nicht *von reinen wîben* und deren Minnesang *wîbes schande* sei, und fasst sein Urteil über sie so zusammen (MSH. II, 263 b): *swer getragener kleider gert, der ist niht minnesanges wert.* Und zwei unter *Geltâr*[49]) in C, unter *Gedrût* in A überlieferte Spielmanns-

48) Auf dem Gebiet der epischen Poesie zeigt sich diese Richtung in der Klage und im Biterolf, beides frei erfundene Gedichte von Spielleuten in der Form des höfischen Epos, den Reimpaaren, und mit dem sichtlichen Bestreben, höfischen Glanz und fremdländischen Prunk zu entfalten. Auch der Laurin gehört hierher. Der erste Fahrende, der einen Artusroman dichtete, ist der Stricker in seinem Daniel v. Blumental.

49) Gegen die Richtigkeit des Titels *hêr*, den ihm die Pariser Handschrift beilegt, spricht Ld. 57, 13: so konnte wol nur Einer reden, der selbst nicht *hêrre* war. Ob alle unter Geltars Namen überlieferten Strophen, die zum Teil Neidharts

strophen bewahren das alte Verhältnis der Spielleute. Die eine wendet sich gegen diejenigen Spielleute, welche, obwol geringer Herkunft, die schmachtende Liebespoesie der *hêrren*, der ritterlichen Sänger nachäffen: *Alram, Ruopreht, Friderich, wer sol iu des getrouwen, von Mergersdorf daz sô die hêrren effet ir? ir sît ze veiz bî klagender nôt: wær ieman ernst der sich alsô nâch minnen senet, der læg inner jâres friste tôt* (Ld. 57, 4 ff.). In der zweiten Strophe wird sogar der ganze höfische Minnesang angegriffen und zwar, das ist wichtig, aus sittlichen Gründen: den *minnewîsen*, mit denen die höfischen Sänger die Frau ihres Wirtes zu verführen suchen, wird gegenübergestellt die alte Spielmannspoesie (wovon sie handelt, wird leider nicht gesagt), die zum Lohn nicht ein *krenzelîn*, sondern ein getragenes *wât* nimmt, dafür aber dem Wirt auch nicht die Ehre raubt: *gît mir ein hêrre sîn gewant, diu êre ist unser beider. slahen ûf die minnesenger die man rûnen siht* (Ld. 57, 10 ff.). Mit dem was der Spielmann hier entrüstet über die Minnelieder stellt, was dem Hausherrn und ihm selbst *êre* bringen soll, ist die alte Sitte des *guot umb êre nemen* gemeint: der Ausdruck bedeutete ursprünglich Gaben für die Ehre, das Lob Anderer nehmen, also Preislieder für Lohn singen, dann aber wendeten die Spielleute ihn so, als ob sie selbst sich durch ihre dichterische Tätigkeit Ehre erwürben (vgl. z. B. Meister Kelin MSH. III, 22a Str. 13). Dieselbe Gesinnung spricht, wie WACKERNAGEL (Littg.[1] 232, A. 23. 25) bemerkt, auch der Stricker in dem in VDHAGENS German. 8, 295 gedruckten Gedichte aus. Den nach verbotener Liebe lüsternen Minnesängern solle der Hausherr, wenn sie zu Gaste kommen, statt Fleisch und Gemüse *edel bluomen, loup unt gras*, einen Vogel, der schön singt und Wasser vom Brunnen unter der Linde, wo er die Geliebte zu treffen wünsche, vorsetzen.

Noch nicht beachtet ist aber, dass in diesem Gedicht ein directer Angriff auf die so beliebten Verwünschungen der *huote* und der *merker* enthalten ist (V. 1—15. 210—220), und zwar mit deutlicher Anspielung auf eine Strophe Morungens: V. 11 *den begunde man dô schelten und liez in des engelten daz er was ein merkære: daz er toup und blint wære, des wunschte man in lange, mit rede unt mit gesange*, vgl. Morung. 131, 27 *wæren nu die hüetære algemeine toup unde blint, swenn ich ir wære bî.* Auch auf Morung. 136, 39, wo verlangt wird, man solle die Frauen ungehindert *schouwen* lassen, könnte V. 4 anspielen: *daz er* (der Wirt) *lie sîn hûsfrowen die geste gerne schouwen.*[50]). Der Oesterreicher Stricker konnte Morungens Lieder kennen, da ja auch

---

Einfluss verraten, demselben Dichter gehören, und ob nicht überhaupt dieser Name willkürlich erfunden ist, bleibt zweifelhaft. V. 10 möchte ich lesen *ze hove und inme stalle*, C hat den rührenden Reim beseitigt.

50) V. 271 (S. 300) *bî dem walde unt bî der linden, dâ solt ein hofschær stæte sîn, unt hieze ein kleinez vogelîn siner frowen sagen diu mære, daz ir nieman holder wære.* Offenbar muss hiernach die Anrufung eines Vogels zum Boten im Minnesang ein beliebtes Motiv gewesen sein. Ich kann es indess nur aus Carm. Buran. S. 186 und Heinrich v. Stretelingen (Ld. 61, 1 und Anmerkung) nachweisen.

sein Landsmann, der Verfasser der Büchlein des sogen. Seifried Helbling (I, 757) Morungen als Repräsentanten heimlich und verboten Minnender anführt. — Ob der in A unter *Gedrût* überlieferte Ausfall gegen Wachsmut v. Kunzich (Ld. 56, 1) dem Kreise der Spielmannspoesie oder der Neidhartischen Schule angehört, ist kaum zu entscheiden. — Aber nur vereinzelt bewahrten die Spielleute des 13. Jahrhunderts ihre überlieferten Stoffe, ihre überlieferte Stellung: die grosse Masse folgte der Bahn, die Walther ihnen in socialer und literarischer Beziehung gebrochen hatte, freilich oft mit ganz andern Zielen und ohne die Tiefe und Reinheit seiner Poesie, aber doch manchmal mit trefflichem Gelingen im Einzelnen. Schon im Beginn des Jahrhunderts dichtete ein Fahrender Friedrich der Knecht im Stile der Neidhartischen Poesie, die doch durchaus für ritterliche Kreise berechnet war. Dass er ein Gehrender war, zeigen folgende Stellen: MSH. II, 170a, Str. 16 *diu milte wil verswinden . . . gæben mir die hêrren*[51]) *mêr, sô möht ich wol volenden den willen mîn;* Str. 17 *swaz ich disen winter mit geheize* (d. h. durch den verheissenen Lohn für seinen Gesang oder sein Spiel, wie Trist. 13358 *dînen geheiz und dîn gewant* vom Lohn für den als Spielmann auftretenden Tristan) *mag erwerben und al daz jâr, . . . daz gibe ich allez dar* (der Geliebten). Im Stile Neidharts, sagte ich, habe er gedichtet: denn aus Neidh. 49, 2 stammt der Zug, dass der Geliebten die blossen Füsse vom Winterfrost rot geworden sind (Str. 7, vgl. auch Steinmar MSH. II, 159b, Str. 51), ferner dass ihr das Gewand eingeschlossen und sie zum Tanz zu gehen verhindert ist (Str. 8); eine Nachahmung von Neidh. 58, 17 *ie lieber* (so A, wol richtiger *ie lenger* Cc) *unde ie lieber ist sî mir . . ., ie leider* (*lenger?*) *unde ie leider bin ich ir* ist S. 168b, Str. 2. 3 *wie si hieze, des vrâgte ich. . . . . si seite: 'sô ie lenger sô ie lieber' . . . . ich bin ir ie lenger sô ie leider vor genennet* (vgl. Meinloh MF. 13, 4—7). — Auch die höfische Minnepoesie mit ihren hergebrachten Liebesseufzern kennt und parodirt unser Spielmann wie Neidhart, S. 169b, Str. 14: *semmir got! nâch ir ist mir sô rehte wê, daz ich geslâfe niemer niht — sô ich wache,* vgl. Dietm. MF. 32, 9; Reinm. 161, 15—17. So ist denn dieser Friedrich der Knecht schon recht eigentlich ein Beispiel für die völlige Verwischung eines Unterschiedes zwischen dem Kunstcharakter der spielmännischen und der höfischen Lyrik. Und dass damals bereits Spielleute es sich zutrauten, ad-

51) Daraus geht hervor, dass der Dichter selbst mit Unrecht das Prädicat *hêr* in C führt. — Dass er identisch ist mit dem von VDHAGEN MSH. IV, 479 aus einer Regensburger Urkunde von 1213 nachgewiesenen *Fridericus puer*, ist recht wahrscheinlich; es könnte freilich auch der Beiname *der kneht* erst aus der Stelle *alsô lebe ich frôudelôser kneht* MSH. II, 169b, Str. 11. 12. gefolgert sein, wo dann *kneht* soviel als junger Bursche heissen könnte. Aber der Dichter war wol ein bairischer Edelknecht, ein rittermässiger Knappe, der in den Spielmannsstand übergetreten war. — Denkbar wäre auch, dass *kneht* das Abhängigkeitsverhältnis als bezahlter Spielmann, der für *miete* singt, bezeichnete, wie Ld. 37, 21 das *Küenzlîn*, ein *singerlîn*, so genannt wird, und wie Michel Beheim am Ende seiner Chronik Friedrichs I. von der Pfalz von sich sagt: *der furst mich hett in knehtes miet: ich ass sin brôt und sang sin liet.*

lichen Sängern Concurrenz zu machen bei vornehmen Zuhörern, zeigt die unter dem Spielmannsnamen Reinmar der Videler überlieferte Schmähstrophe gegen Leutolt von Seven (LACHMANN zu Walth. 38, 19).

Für die folgende Zeit ist nun ein wichtiger Unterschied zwischen den Fahrenden Oberdeutschlands und Mittel- oder Norddeutschlands zu beachten. Die oberdeutschen setzen nämlich die Tradition des adlichen Minnesangs fort und zwar in seiner durch Walther bereicherten Gestalt, mit der volkstümlichen Begrüssung des Sommers, den Schilderungen des Tanzes und der Maifreude, den Klagen über den Winter. Natürlich wirken dann auch Neidharts und Walthers ritterliche Schüler ein: Leutolt v. Seven, Ulrich v. Singenberg, Rubin, Gottfried v. Neifen, Burkart v. Hohenvels u. A. — Verbindung des Minniglichen mit dem Naturgefühl war vor Walther aus der adlichen Lyrik durch Hausen und Reinmar und ihre nächsten Schüler verdrängt: jetzt ist sie es gerade, die für eigentlich höfisch gilt, und hierin zeigt sich der wichtigste Unterschied zwischen dem Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts. Die oberdeutschen Fahrenden waren sich bewusst, dass gerade die Motive der Naturfreude und der Minne zusammen das Wesen der höfischen Poesie ausmachten, und eben deshalb trachteten sie nach ihnen. Der Fahrende Sigeher, der meist am böhmischen Hofe lebte und schon vor 1253 dichtete, bezeichnet es MSH. II, 361 b als *hêrren site* und *rehte hübschen muot*, dass er in den Wald reitet wo der Klee steht und dass er mit einem Mailied den Sommer begrüsst, obwol er arm ist und es ihm nötiger wäre, als Gehrender zu Hofe zu reiten und dort *sûr al nâch gewinne* zu sein. Und noch ganz spät ist dieser Gedanke lebendig, als schon längst aller wahrhaft höfische Sang verrauscht war, bei den fahrenden Meistersängern, wie eine unter Boppes Namen überlieferte Strophe lehrt (MSH. III, 407 b): nachdem dort religiöse, politische und naturwissenschaftlich-philosophische Stoffe zu einem Repertorium für einen kunstmässigen Singer zusammengehäuft sind, heisst es: *sô prîst man als man billîch sol, unt kan er hoflîch singen vor den liuten;* denn *maniger hât ein solhen sin, daz er hœrt gerne singen von den vrouwen.* — Am reinsten vertritt den fahrenden Sänger des 13. Jahrhunderts, in seiner neuen Verwandlung als höfischen Minnesänger und Concurrenten adlicher Dichter und zugleich als Fortsetzer der alten volksmässigen Gnomik der Spervogelschen Schule oder, wenn man es kürzer bezeichnen will, als Schüler Walthers, der Marner. Als seine Meister, aus deren Blumengarten er seine Sprüche lesen muss, führt er neben Walther und Reinmar v. Zweter nur eigentliche adliche Minnesänger auf (STRAUCH XIV, 18). Aber auch alle übrigen oberdeutschen Fahrenden haben — der eine öfter, der andere seltener — minnigliche Töne neben der gehaltneren, eigentlich volksmässigen Weise der Spruchdichtung angeschlagen: Reinmar v. Zweter (MSH. II, 181—187 a); der Tannhauser (MSH. II, 82—93; 96 b; 97 a), Pfeffel (MSH. II, 146), Meister Sigeher (MSH. II, 361), Meister Heinrich Teschler (MSH. II, 125—130; ein Schweizer, 1252 bezeugt, nur Minnelieder sind erhalten), Meister Konrad v. Würzburg (Ausgabe v. BARTSCH, Wien 1871, Ton 3—17. 19—23. 26—30. 31, V. 96—114. 32, V. 91—

120), Meister Boppe (MSH. II, 378a, 381b, 385b, 386a; ein Baseler), der wilde Alexander (MSH. II, 364—366. III, 27b. 30; Beziehungen auf Schwaben, Sprache oberdeutsch, vgl. Ld.[2] Einl. S. LXV), der Kanzler (MSH. II, 391—396).[52]) Auch der Tiroler Friedrich von Sonnenburg hat wol, wie mir aus MSH. II, 355a Ton I, 13 trotz Zingerles gegenteiliger Ansicht hervorzugehen scheint, Minnelieder gedichtet. Denn wenn Einer sagt, er sänge gerne höfisch, wenn man es ihm dankte, er lasse es aber jetzt (*nû*), weil die jungen Adlichen alle Zucht verloren hätten und roh geworden wären, so musste er doch dergleichen Lieder schon früher gesungen haben, wollte er sich nicht einerseits als Prahler lächerlich machen, andererseits aber mit dem entarteten Adel, der eben nicht höfisch sein konnte, auf gleiche Stufe stellen. Die einzige wirkliche Ausnahme von dem in Oberdeutschland herrschenden Geschmack ist Bruder Wernhers Poesie, von dem auch nicht ein einziges Minnelied erhalten ist. Aber er war wol ein Kleriker, wie seine stark geistlichen Tendenzen zeigen, die nirgends deutlicher heraustreten, als in seinem Mailied MSH. II, 229a, das zur Lobpreisung Gottes, des Schöpfers aller Dinge, also auch der Frühlingsherrlichkeit, auffordert.[53])

Anders steht es nun mit den mittel- und niederdeutschen Gehrenden. Zu ihnen war ja nie der volle Strom der höfischen Literatur gedrungen: sie blieben daher auf dem Boden der seit ältester Zeit von Spielleuten gepflegten Spruchpoesie. Die Fahrenden bürgerlicher Herkunft, welche diesen Gegenden angehören und das Gesagte bestätigen, sind Folgende: von vdHagen oder Bartsch schon als Mittel- oder Norddeutsche erkannt sind Meister Stolle, der Meissner (hat wenige Sprüche auf Frauen und Minne gedichtet: MSH. III, 89b. 90a. 91b. 92a. 105b), Meister Gervelin, Meister Singuf, der Unverzagte, der Guotære, der Goldener, der Hennenberger (wol aus dem Dorf Henneberg herstammend), Süezkint der Jude (?) von Trimberg, Meister Zilies von Seine und Herman der Damen. Ausserdem weist sich als mitteldeutsch aus Meister Kelin (MSH. III, 20—24) durch die Reime I, 6 *sünde : vründe;* 8 *lügenære: sêre;* III, 3 *wert : vert : gekêrt* (vgl. Weinhold Mhd. Gr. § 69), 9 *hort: gehôrt : bekort* Weinhold § 79).[54]) — Alle diese Dichter haben fast nichts Minnigliches gedichtet. Eine Ausnahmestellung nimmt nur der Sachse Meister Rûmzlant (der Name in eigentlicher Bedeutung satirisch im Renner 1734) ein, der sich, obgleich nur selten, auch im Minnelied versucht, und man sieht, mit welchem Zwange. Mit Frauenlob hört der Gegensatz zwischen Nord- und Süddeutschland, wenigstens

52) Selbst Gelehrte, wie der Schulmeister Walther v. Breisach (MSH. II, 141b. 142a, 1256 nachweisbar) und Heinrich Schulmeister in Esslingen (MSH. II, 139. 140, 1280 nachweisbar) folgen der in Oberdeutschland herrschenden Richtung auf das Minnigliche.

53) Dies Lied würde dem Verfasser der Warnung (vgl. V. 2007 ff. 2017. 2075. 2107), hätte er es gekannt, sicherlich Freude gemacht haben.

54) Kummer Herrand v. Wildonie S. 69 hätte also vdHagen (MSH. IV, 708a) nicht nachsprechen sollen, dass er nach Oberdeutschland gehöre.

in dieser Schärfe, für die lyrisch-didaktische Poesie auf. Er versucht sich in allen Gattungen, wie denn die masslose Eitelkeit, welche sich über die klassischen Meister, die sie doch nachahmt, erhebt, bei ihm die höchste Spitze erreicht. Höfisch und gelehrt will er sein und ist meist doch nur schwerfällig.

Dies das Gesammtbild der Fahrenden des 13. Jahrhunderts, der Nachfolger und Schüler Walthers, wie es nach der Nord- und Südhälfte Deutschlands geteilt erscheint. — Aber es lässt sich auch im Einzelnen verfolgen, wie unter den oberdeutschen Gehrenden der Trieb mächtig war, die höchste und edelste Kunsthöhe zu erklimmen, und wie diese ihnen losgelöst erschien von der Poesie des Volks, deren Träger sie doch selbst gewesen waren. Wie Leute aus niederem Stande, wenn sie plötzlich reich geworden sind, die vornehmen Manieren viel mehr herausbeissen und weit mehr sich über ihre einstigen Standesgenossen erheben, als wirklich und von Geburt Vornehme, so gieng es auch diesen Spielmännern. Aber noch ein Zweites erklärt den Vorgang: ihr Nachmeistertum. Mit glühendem Eifer streben sie, den Meistern der Blütezeit gleichzukommen und das bergab rollende Rad der Kunstentwicklung aufzuhalten: kein Wunder, dass sie in das Tal, aus dem sie heraufgestiegen waren und in das sie doch bald wieder hinabsanken, die volksmässige Dichtung nämlich, mit Verachtung herabsahen.

Der Marner ist so recht ein Vertreter dieser Richtung: voll starken Selbstgefühls bis zu dünkelhafter Aufgeblasenheit (vgl. Strauch S. 49), gelehrt, des Lateinischen mächtig, aber mit entschiedener und vielseitiger poetischer Begabung, steht er der Volksdichtung gleichgiltig gegenüber und ereifert sich, dass im Publikum so grosses Begehren danach vorhanden sei (Strauch XV, 261 ff.).

Von gleicher aristokratischer Gesinnung ist Friedrich von Sonnenburg erfüllt. Die alte volksmässige Gnomik hatte den wahren Adel nur in edlem Wesen erkannt: Spervogel 24, 33 *swer guote witze hât der ist vil wol geborn;* Freid. 54, 6 *swer tugende hât derst wol geborn.* Diese demokratische Auffassung teilen auch Reinmar von Zweter und Bruder Wernher (W. Grimm Freid.[1] S. XCII). Ganz entgegengesetzt Sonnenburg: ihm *minnet ouch von art ein bûr die schande unt dar zuo schanden rât. dem gebûre ist wol mit missetât, daz ist im an geborn* (MSH. III, 73b)[55]). So scheidet er sich denn selbstbewusst von der gewöhnlichen Schar der Fahrenden: *undiete* (dem Pöbel) *got niht künste gan* (MSH. III, 71a). Schon bemerkt ist, wie er seinen Stand als Gehrender zu adeln sucht durch die Versicherung, seine Kunst nehme *durch got* Gaben von edlen Herren (s. oben S. 31; vgl. MSH. II, 353b). Durchaus höfisch-weltlich sind seine Tendenzen: höfischer Minnesang ist ihm das Höchste (MSH. II, 355a, Str. 26); die Aufgabe der Kunst ist ihm, das Lob derjenigen zu sagen, die der *werden ritter und edelen vrouwen* Beifall haben (MSH. II, 356a, Str. 15). So ist es denn wol kein Zufall, wenn er von allen Vorgängern nur den Neifer erwähnt (MSH.

55) Aehnlich denkt Ulrich v. Lichtenstein Frd. 509, 19. 26; 510, 1 ff.

III, 72b, Str. 24). Dazu stimmt seine Polemik gegen die von der Geistlichkeit gepredigte Weltentsagung (MSH. II, 357b, Str. 21) und die frivole Darstellung des Verhältnisses der Jungfrau Maria zum dreieinigen Gott als eines Liebeshandels, den sie mit dreien zugleich angeknüpft habe (MSH. II, 353a, Str. 4)[56]).

Wie der Schwabe Marner sich abwendet von den Liedern der Heldensage, deren Vortrag man doch noch von ihm, dem Fahrenden, verlangte, so auch Konrad v. Würzburg, wenngleich er im Engelhard einzelne Züge aus der Heldensage aufnimmt, und so bestätigt sich die von Müllenhoff (Zur Geschichte der Nibelunge Not S. 14) gemachte Bemerkung, dass in Schwaben und Alemannien die höfischen Kreise jede nähere Beziehung zu der alten Volkspoesie verloren hatten. Konrad von Würzburg verspottet den Meissner, indem er sein Dichten ironisch rühmt (Ld. 69, 82 ff.). Höhnisch lobt er *sîn adellîchez dœnen daz dâ klinget hôh enbor*, durch das er alle Sänger am Rhein *an der wirde* übertreffe, aber er solle — so schliesst er — doch lieber auf einem Jahrmarkt Heldenlieder von Egge singen, da werde man ihm feiernd lauschen. Man sieht, wie schnöde hier der oberdeutsche Dichter im Bewusstsein, die reine höfische Kunst zu besitzen, den Versuch des Mitteldeutschen, auch „adlich" zu singen, zurückweist.

Auch der oberdeutsche Kanzler erhebt sich, obwol selbst ein Fahrender, über die Gehrenden, seine Standesgenossen. Auch ihn treibt der Ehrgeiz, die höfischen Meister zu erreichen; als recht armseliger Epigone klagt er (MSH. II, 390a) *owê daz mir gebristet, owê daz mich die meister hânt mit sprüchen überlistet, owê daz ich niht vinden kan diu ûz erweltiu* (originellen) *wort, dur daz ich reinen wîben mit munde möhte unde mit hant gesprechen unt geschrîben.* Er stellt noch einmal das Programm des höfischen Minnesangs auf: Frauenlob steht höher als der Sang von Blumen auf Heide und Anger und Nachtigallenschlag, ganz wie er es von Walther gelernt hat; an die *edelen tugende rîchen* (MSH. II, 388a, Str. 5) wendet er sich, für sie dichtet er seine gekünstelten Minnelieder im Geschmack Neidharts und Konrads v. Würzburg; auch Walther und Neifen haben, wie es scheint, auf ihn gewirkt. Natürlich fühlt er sich deshalb hoch erhaben über den *gernden*, die er MSH. II, 390a, Ld. 77, 1 in zehn Klassen teilt und in verächtlicher Weise charakterisirt. Ich will hier meine Darstellung dieses Aufstrebens der Fahrenden abbrechen und für mich selbst einen Fahrenden des 13. Jahrhunderts das Wort nehmen lassen, den wilden Alexander: *Dô durch der werlde unmüezekeit* (die politischen Interessen des Adels) *her abe von küniges künne schreit daz tichten unt daz singen, von sündehaften schulden ez kam, daz daz seiten spil urloup nam unt der juncfrouwen springen. dô viel ez an die ergern hant, ein armiu diet* (die Gehrenden) *sichs undervant, ûf daz der künste niht gienge abe: dô truogen hêrren durch die kunst den selben helfebære gunst und*

56) O. Zingerle (Einleitung zu seiner Ausgabe S. 18) möchte das „beinahe alkschhaft" nennen.

nerten si mit varnder habe. Swer in daz reht verstürzen wil, der sol üeben seiten spil unt niuviu lieder singen ..... sô nimt diu kunst ein widerwanc hin ûf, sam si her abe ist komen (MSH. III, 28 a, b). Das ist Alles ganz richtig, und es ist merkwürdig, mit welcher Klarheit dieser Fahrende die treibenden Mächte erkennt, die ihn und seines gleichen zu den Pflegern der früher ausschliesslich vom Adel geübten höfischen Kunst gemacht haben.[57])

Gegenüber dieser rastlos emporstrebenden Bewegung in den Kreisen der oberdeutschen Gehrenden wurden nun auch Stimmen der Opposition laut von Solchen, die conservativer und noch mit der alten volkstümlichen Poesie fester verwachsen waren. Natürlich kommen diese Stimmen aus Mittel- und Niederdeutschland. Freilich über die ganz niedrige Klasse der Spielleute wollen sich auch diese fahrenden Dichter erheben: Rumzlant, der sich, wie aus der anonymen Strophe MSH. III, 63 b (Ton VI, 12) hervorgeht, ein *singerlîn* zum Vortrag seiner Lieder halten konnte, redet mit Verachtung von den Spielleuten, die *dâ gên ze vuoz*, nicht einmal ein Pferd besitzen, wie er, und doch seinen Gesang tadeln (MSH. III, 64 a); ebenso scheidet sich Meister Kelin (MSH. III, 22 a) von den Spielleuten, die nur aus Habgier Gut für ihre Loblieder annehmen; er selbst nehme es um Gottes willen: *swer si anders* (die Gabe) *nimt wan ich, daz ist ein ungevuoc;* der Unverzagte stellt sich (MSH. III, 46 a) über die *pierloter*, die Sänger in den Wirtshäusern, Meister Gervelin über die, welche *nider sint, die âne kunst vor manigen hêrren schallen* (MSH. III, 36 a). Aber diese norddeutschen Sänger leisteten der vom Süden kommenden gelehrt-höfischen, vom Volksmässigen abgekehrten Dichtung einen gewissen Widerstand. Rumzlant greift in drei heftigen Strophen den Marner an (MSH. III, 56). Er vergleicht ihn mit einem Müller: *daz eine rat melet dir Latîn, des vil dîn kunst geniuzet, dar ümbe endanke ich dir niht sêre grôzes wâges* (der Teich der Mühle ist gemeint). *daz ander rat dir Swœbisch malt, dîn Diutisch ist uns ze drœte.* Da haben wir denn eine doppelte Opposition: gegen seine Gelehrsamkeit und gegen seine schwäbische Sprache, womit wol auch seine ganze süddeutsche Art zu dichten getroffen sein soll. Etwas anders ist die Opposition des Meissners gegen den Marner (MSH. III, 100 b): *swer sanc, daz der strûz sie* (= *sehe*) *drî tage an sîn eier, der sanc unreht, er sî ein Swâbe oder ein Beier.* Auch hier zwar wird Marners oberdeutsche Herkunft übelwollend betont, denn die Verbindung *Swâbe* und *Beier* bezeichnet auch hier, wie überall, den Süddeutschen im Gegensatz zum Mittel- und Niederdeutschen, woran Strauch Marner S. 3 ohne mir erkennbaren Grund zweifelt. Aber der Meissner greift nicht, wie Rumzlant, die Art und den Stoff von Marners Dichtungen an, sondern er will mit ihm gerade

57) Ich kann J. Grimm (Ueber den altdeutschen Meistergesang S. 24) nicht beistimmen, wenn er von diesen Strophen sagt, der Dichter habe weit über die deutsche Zeit hinaus an das Beispiel des singenden David und der tanzenden Herodias gedacht. Die Erwähnung der Beiden ist nur gelehrtes, nebensächliches Beiwerk.

durch noch grössere Gelehrsamkeit wetteifern und ihn auf seinem eigenen Felde überholen. Für diesen Ehrgeiz zieht er sich einen Verweis seines Landsmanns, des Meister Gervelin (MSH. III, 38 b) zu: dieser tadelt ihn, weil er dem Marner seinen Sang nicht gönne, sondern ihn überbieten wolle; er höre, dass der Meissner *habe alle kunst beslozzen in sîner hant, des ist genuoc;* indess *er gebe den pfaffen ir dœne wider unt singe, swaz er welle;* wenn er von diesen sich frei gemacht habe, werde er wieder sein guter Geselle sein. Was heisst *alle kunst beslozzen in sîner hant?* Was sind die Töne der Pfaffen und was haben sie mit dem Sange Marners zu tun? Diese Fragen lassen sich nur beantworten, wenn man die dritte der von Rumzlant gegen den Marner gerichteten Strophen richtig versteht. Zunächst auch in ihr (Ld. 66, 11 ff.) wieder der landschaftliche Gegensatz: *du weist niht al daz got vermac ... jâ gît her eime Sachsen alsô vil als eime Swâbe helf unde rât,* aber daneben der Tadel *du hâs die mûseken an der hant, die syllaben an dem vinger gemezzen: des vursmâ die leien niht zu sêre.* Diese Verse, die Strauch in seiner Ausgabe des Marner gar nicht anführt, sind noch in der zweiten Auflage von Wackernagels Literaturgeschichte (S. 325, A. 17) falsch erklärt. Zunächst ist der Irrtum zu entfernen, als wäre hier und in der Strophe Gervelins die mit der Hand geübte Zählung der Wortsilben, die sogenannte Silbenzählung, gemeint. Sie war keine Eigentümlichkeit der geistlichen Dichter, auf die doch in beiden Strophen direct angespielt wird. Gemeint ist vielmehr die musikalische Composition der Gedichte Marners und des Meissners, und die *hant* ist die sogenannte Guidonische Hand, an der sich die Kunstsänger die von Guido v. Arezzo eingeführte Solmisation durch Verteilung der Solmisationssilben auf die Fingerglieder verdeutlichten und dem Gedächtnis einprägten. Der Inbegriff aller musikalischen Weisheit der Kunstsänger geistlichen Standes war diese Hand, ohne die Niemand den wahren Gesang nach ihrer Meinung lernen konnte. Der Marner und der Meissner müssen also die Kunst verstanden haben, sie anzuwenden. Und dadurch zeigten sie sich als Schüler der Pfaffen, als beeinflusst von der geistlichen Kunstmusik. Rumzlant und Gervelin vertreten ihnen gegenüber die volkstümlichen ungelehrten Kreise, die in der Musik ohne die gelehrte Theorie Guidos und seiner Schule naturalistisch geblieben waren, vor allem also nicht nach Noten, sondern nach dem Gehör sangen, sich der Ueberlieferung der Melodie vom Mund zum Ohre bedienten. Es ist vielleicht also auch MSH. III, 55 b (Ton III, 3) ein Ausfall Rumzlants gegen die gelehrte Musik der vagirenden Kleriker. Näher sind diese Fragen und namentlich, wie weit die weltlichen Dichter des 13. Jahrhunderts an der gelehrten musikalischen Bildung Teil hatten, erörtert im Anhang I.

Wir sind ziemlich weit von Walther abgekommen, hoffentlich nicht ohne Not. Ich kehre jetzt zu ihm zurück. — So sehr sich auch die Fahrenden des 13. Jahrhunderts im Einzelnen durch ihre Absichten und Anlagen von ihm unterscheiden mögen, er ist es doch, der ihnen in literarischer und socialer Beziehung eine höhere Stellung errungen, der

ihnen den Weg gewiesen hat für ihr Emporsteigen aus der Enge der alten volkstümlichen Gnomik zu den weiten Kreisen höfischen Minnesangs, politischer und moralischer Spruchdichtung.

Es ist jetzt Walthers innere Entwicklung zur Ueberwindung des Reinmarschen Einflusses und zur völligen Originalität näher zu betrachten. Ich will jedoch diesen Entwicklungsprozess hier nicht erschöpfend schildern: an dem Punkte, wo Walther seine dichterische Freiheit erreicht hat, breche ich ab; denn das eigentlich Neue, womit er die deutsche Lyrik und Spruchdichtung bereichert hat, anschaulich zu machen, bleibt besser einer besonderen Untersuchung seiner tiefgehenden und nachhaltigen Einwirkung auf die Minnesänger und Spruchdichter des 13. und 14. Jahrhunderts vorbehalten.

Die Richtung der Entwicklung, die sich in Walthers Poesie verfolgen lässt, geht vom Standesmässigen zum Volksmässigen, von der traumhaften Welt eines gefühlsseligen Liebelebens zur tatsächlichen Wirklichkeit, von der Reflexion zu den Dingen, von innen nach aussen.

Dafür, dass er mit Bewusstsein sich in Gegensatz zu dem Geschmack Reinmars, seines Meisters, stellte und für den Grund, aus dem er es tat, liegt ein Zeugnis vor in seiner Entgegnung auf ein Lied Reinmars: 111, 23 ff. Reinmar hatte seiner Dame (159, 1 ff.) allen andern gegenüber eine Ausnahmestellung gegeben; mit gewöhnlichem Lob komme man bei ihr nicht aus; man könne eigentlich überhaupt ihrer *werdekeit* gar nicht volle Gerechtigkeit widerfahren lassen: er preise ihre hohen Tugenden und setze damit alle andern Dichter und ihre Frauen matt. Dem gegenüber stellt nun Walther als *mates buoz* mit herbem Spott den *senften gruoz* der Geliebten. Es ist also die auf Gegenseitigkeit beruhende, von der Frau in gleicher Weise erwiderte Liebe, die Walther dem höfischen Minnewerben, das ja fast stets einseitig war, vorzieht. In der zweiten Strophe, die mit der ersten nicht zusammen vorgetragen sein kann, parodirt er den von Reinmar mit aller Inbrunst seiner weichlichen Natur geäusserten bekannten Wunsch vom Raub und Wiedergeben des Kusses. Es fällt auf, dass er diesen Gedanken, der übrigens provenzalischen Ursprungs ist, selbst in einem Gedicht (54, 15) hat und dass er 43, 37 den Ausdruck *ir redender munt* gebraucht, der in den verspotteten Versen (159, 38) vorkommt. Man könnte deshalb Walth. 53, 25 für älter halten als den Angriff auf Reinmars Strophen. Doch ist das nicht nötig, denn ich glaube, nicht eigentlich den Gedanken an und für sich verspottet Walther, sondern dass er gerade von Reinmar, dem zimperlichen, um die höfische Etikette besorgten, unglücklichen Liebhaber, ausgesprochen ist. Zudem mag vielleicht auch die Verklausulirung und ängstliche Weitschweifigkeit des Ausdrucks[58]), die seltsame Art, in der der beabsichtigte Humor der Strophe herauskommt, Walthers Spott gereizt haben. Vielleicht liegt auch in Walth. 43, 37 eine leise

58) Wie anders Walther! *daz (küssen) sol si lîhen mir: swie dicke sô siz wider wil, sô gibe ichz ir:* kurz und bündig, ohne viel Ueberlegungen und Conditionalsätze wird der Kuss genommen und wiedergegeben, wie sichs gehört.

Verspottung von Reinmars Schwerfälligkeit. Reinmar hatte gesagt: *ist daz mirs mîn sælde gan deich abe ir redendem munde ein küssen mac versteln;* Walther sagt: *ir redender munt der machet daz man küssen muoz.* Walther wollte wol mit seinen beiden Spottstrophen nicht nur ein bestimmtes Lied Reinmars treffen, sondern seine ganze Dichtungsart, seine Sentimentalität und Geschraubtheit. Da indess aus dem Nachruf Walth. 83, 5 hervorgeht, dass zwischen beiden Dichtern eine persönliche Missstimmung bestanden, so kann auch diese der äusserliche Anlass des Angriffs gewesen sein; dann wäre dieser der Ausbruch einer langen innerlichen Abneigung, die ihren Grund in der künstlerischen Ueberzeugung Walthers hatte. — Walth. 111, 37 lese ich für das überlieferte *und ander spil 'unz an daz zil'* d. h. bis zur Gewährung, im Gegensatz zu dem *iesâ* des Diebstahls. Nähere Erklärung bedarf der Vers 112, 1: *er muoz sîn iemer sîn mîn diep.* Ueber dies *mîn* haben wol Viele, wenn sie das Lied Walthers vornahmen, ohne Weiteres oder mit dem Gefühl eines Anstosses hinweggelesen. Eine Erklärung habe ich in keiner Ausgabe dazu gefunden. Es rührt dies Possessivum aber aus der Sprache des Rechts her, wo es stehend gebraucht wird: Sachsensp. II, 36, 2 *weigeret he des, he scrîe ine dat gerüchte an unde grîpe in an vor sînen dief;* Richtsteig Landrechts (Ausgabe von Homeyer. Berlin 1857) Kap. 17, 1: *wil he aver vor gerichte nicht, sô scrîe dîn gerûchte unde grîpen an vor dînen dîf;* Cautela (ebenda S. 395): *hâstu dînen diep gefangin mit der dûbe in hanthafter tât, ... sô saltu sprechen: herre richter, ich vrâge ab ich mînen dieb* u. s. w.; bei andern Verbrechen: Richtst. Kap. 37, 1 *den he des bereden wil dat he sîn morder sîn dîf sîn rovêre sîn woldenêre sî, unde den he in der hanthaften dât begrepen hât;* Kap. 33, 1 *wo he sîn clage stellen scole over ênen sînen vredebreker odder rovêre odder dîf;* Ssp. I, 63, 1 *die mût bidden den richtêre, dat he sik underwinden mûteênes sînes vredebrekêres;* II, 69 *sve sô dôdet oder wundet sînen* (Var. *ênen*) *vredebrekêre;* Richtsteig Kap. 32, 6 *vrâget denne jene hir gegen, of he icht mûte sînen vredebreker wunden odder vangen in sîner vlucht;* Magdeburg-Breslauer systemat. Schöffenrecht herausg. von P. Laband. Berlin 1863, Buch III, Teil 2, Nr. 38 (S. 86): *abir obir ungerichte alsô umme campirwunden ... mag ein iude einin cristin man, sînin vredebrecher, in frischir tôt obirwindin.* Dieses *mîn diep, mîn vredebreker* bedeutet aber nicht etwa „der mich bestohlen, an mir einen Friedbruch verübt hat." Denn es kommt auch *mîn morder* so vor: Richtsteig, Kap. 44, 2 *wo he sîne clage irheven scole tu rechte over sînen morder, de den gemorden man bî sic heft.* Danach heisst „mein Dieb": „der mir für einen Diebstahl haftet", „mein Mörder": „der mir für einen begangenen Mord haftet." Das ist lehrreich noch nach einer andern, rechtsgeschichtlichen Seite hin: der Zeit, in der dieser Sprachgebrauch lebendig war, galt Diebstahl, Raub, Friedbruch, Mord noch für kein öffentliches Verbrechen, sondern in erster Linie als privatrechtliches; der Dieb oder Räuber stand zu dem Bestohlenen oder Beraubten in demselben Verhältnis, wie heute der Schuldner zum Gläubiger,

der Pächter zum Verpachtenden. Die Strafe war eine privatrechtlich durchzusetzende Busse; bei Mord haftete der Mörder der Sippe des Getöteten. Als die Idee der öffentlichen Verbrechen durchzudringen und das moderne Strafrecht sich vorzubereiten begann, änderte sich auch der Sprachgebrauch: Richtsteig Kap. 37, 1: *scrîe uppe dem wege 'to iodute over mînen morder ... unde over des landes rechte morder'*; Blume des Magdeburger Rechts I, 77 (Ausgabe von Boehlau S. 42) *zeter ubir einen N., ubir meinen morder ubir des landes morder, der mit seiner unrechtin gewalt und bôsir volleist meinen lîben brûder von dem lebinde zu dem tôde gebrôcht hôt*; Glosse zum sächs. Weichbild in Homeyers Richtsteig S. 401: *zeter ubir N. meinen morder und des landes morder*; Blume d. Magdeb. Rechts I, 76 (Boehlau S. 42): *ubir seinen dîp und ubir des landes.* — Wenn bei Walther die Frau Reinmar drohend auf seinen Wunsch erwidert, er werde immer ihr Dieb bleiben, wenn er den Kuss nehme, so heisst das: sie schlägt Wiedergabe des gestohlenen Gutes ab und behält sich die Verfolgung des für den Diebstahl ihr haftenden Diebes vor; da aber Reinmar 159, 40 ausdrücklich das *tougenlîche* und *heln* hervorgehoben hatte, so konnte, da heimlicher Diebstahl der alten Zeit als besonders verabscheuenswert galt und sehr streng bestraft wurde, wol vor dem Richter Erhängen oder Verstümmlung als Strafe des Diebes beantragt werden. Man sieht daraus, wie bitter und schneidend Walthers Spott gegen Reinmar war. Wie dringend notwendig zum wirklichen Verständnis unserer alten Dichter aber Kenntnis der Rechtssprache ist, zeigt sich hier wieder deutlich (vgl. oben S. 34. 45 (und Anm.). 58. 97 (Anm.). Anhang II).

Für eine wirkliche Opposition gegen die in höfischen Kreisen gepflegte Poesie des *trûrens* ist zu halten 119, 35, wie die zweite Strophe lehrt, aus späteren Jahren. Er beklagt sich, keine *gesellen* zu finden für natürlichen Frohsinn: *nû si alle trûrent sô, wie möhtè ichz eine denne lân;* man würde ja mit Fingern auf ihn zeigen, wollte er sich der allgemeinen Mode entziehen. Er bedauert, je Zeiten gesehen zu haben, wo *die liute* (die Gesellschaft) noch nicht so sentimental waren. Das Lied ist also wol in einem Kreise gedichtet, der lange Zeit von der Modepoesie unberührt gewesen war, ihr dann aber um so eifriger nachfolgte.

Die Entwicklung Walthers zur Selbständigkeit zeigt sich einmal in seiner Liebespoesie, deren Charakter sich verändert, dann aber in der von ihm fast neu geschaffenen Spruchpoesie. Nur die erstere soll hier betrachtet werden.

Zweierlei ist zu unterscheiden: erstens dichtet er im höfischen Ton fort, jedoch mit wesentlich neuen Stoffen und Gedanken, andererseits führt er daneben eine neue poetische Gattung ein, die der volksmässigen Lyrik, mit Unrecht Poesie der niedern Minne genannt, und was damit zusammenhangt. Fassen wir zuerst die Entwicklung seiner höfischen Lyrik ins Auge.

Entsagen konnte er dem Hofe und seinen Kreisen nicht; auf seinen Beifall und seine Unterstützung, auch in materieller Beziehung, war er

angewiesen. Wol aber konnte er seinen Geschmack in neue Richtungen lenken und von der Uebertreibung der traditionellen verstiegenen Minnepoesie zu gesunder Wahrheit zurückzubiegen suchen. Zugeständnisse an den Geist der Zeit wird er stets haben machen müssen.

In die Augen fallen zu vorderst einige Gedichte, die noch vielfach an Reinmar erinnern, jedoch schon so viele neue und wahrhaft tiefe Gedanken enthalten, dass sie von der Betrachtung der Lieder der Reinmarschen Periode auszuschliessen waren. Es versteht sich eben von selbst, dass die Ueberwindung der Reinmarschen Richtung eine allmähliche, teilweise unbewusste war. Noch in Liedern, die bereits die völlig ausgeprägte Individualität Walthers zeigen, begegnen Reminiscenzen an den älteren Meister. Das ist nicht wunderbar. Reinmars Lieder haben wir uns sehr beliebt und viel gesungen zu denken; Walther, der sie ohnehin kannte, auswendig kannte, hörte sie oft bei Hofe vortragen; da musste natürlich dies oder jenes selbst wider Willen in die eigene Dichtung übergehen.

Hier kommen vier Lieder in Betracht als Mittelglieder zwischen der ersten und zweiten Periode seiner höfischen Lyrik: 92, 9; 93, 20; 99, 6; 116, 33.

Die Strophenformen sind noch deutlich erkennbare Nachbildungen Reinmarscher. 92, 9, zwölfzeilige rein jambische, stumpfreimende Strophe, ist wol nach dem Vorbild von Reinm. 187, 31 entstanden. Schema der Waltherschen Strophe: ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 a. ⏑ 4 b, ⏑ 4 c. ⏑ 4 d. ⏑ 4 c. ⏑ 4 d; ⏑ 4 e. ⏑ 4 e. ⏑ 4 f. ⏑ 4 f, der Reinmars: ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 c. ⏑ 4 d, ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 c. ⏑ 4 d; ⏑ 4 e. ⏑ 4 e. ⏑ 4 f. ⏑ 4 Waise ⏑ 4 f. Der Unterschied liegt in der Verteilung der Reime im Aufgesang: V. 3. 4 sind mit 5. 6 vertauscht, und im Fehlen der Waise vor der letzten Reimzeile. Man könnte danach fast auf die Vermutung kommen, W. 92, 9 ff. sei eine Entgegnung auf Reinm. 188, 31, zu welcher Strophe dies Lied Walthers in directem Gegensatz steht. — 93, 20 hat nichts unmittelbar Vergleichbares unter Reinmars Strophenformen: die Verbindung von dreihebig stumpfem und sechshebig stumpfem Verse, die hier im Aufgesang erscheint, hat Reinm. 186, 19 in umgekehrter Reihenfolge. Wie hier im Abgesang, reimt auch im Abgesang von Reinm. 181, 13 der fünfhebig klingende mit dem sechshebig klingenden Verse. — 99, 6, Schema: 5 a. 5 b, 5 a. 5 b; 4 c. 4 ⏑ Waise 4 c, entspricht Reinm. 175, 1, Schema: 5 a. 5 b, 5 a. 5 b; 4 c. 6 Waise 5 c, nur die letzte Zeile, Reimhälfte sowol als Waise, weicht in der Zahl der Hebungen ab. — 116, 33 Schema 4 a. ⏑ 4 b, 4 a. ⏑ 4 (5?) b; 5 c. 6 c. ⏑ 4 b, ganz ähnlich Reinm. 201, 12, Schema: (⏑) 4 a. ⏑ 4 b, 4 a. ⏑ 4 b; 5 c. 4 c. ⏑ 6 c. Walth. 116, 34 ist der Auftakt ausgefallen, V. 36 hat eine Hebung zu viel, Rieger und Wilmanns lassen *selben* aus, obwol es in den Sinn trefflich hineinpasst und auch durch Reinm. 185, 29 geschützt wird; V. 38 ist trochäisch zu lesen, wobei *werlt* zweisilbig gemessen wird, wie bei Reinmar.

Die Gedanken sind noch nicht wesentlich abweichend von der höfischen Tradition. Der strenge Begriff des Minnedienstes ist noch bewahrt. Es gilt derselbe immer noch für das Lebensziel, den höchsten

Lebensinhalt des Mannes; der, welcher nicht um die Gunst einer hohen Frau wirbt, gilt noch als verächtlich (93, 7; 99, 8). Selbst wenn man bei der Geliebten keine Erwiderung findet, so gereicht der Dienst zum Ruhm. Die Feinheit der Lebensformen wird noch sehr hoch gestellt: das Verbergen der Leidenschaft ist noch immer *lobelîch*, 116, 39. Aber das Alles wird bereits in einer so abgerundeten, so klaren Form vorgetragen, die sich von Grübelei zur natürlichen Schönheit erhoben hat. 92, 25 *diu liebe stêt der schœne bî baz danne gesteine dem golde tuot:* der Gedanke ist nicht neu, aber neu ist der natürliche Ausdruck. Doch ganz auch er nicht! Denn in einem namenlosen Volksliede sagt das Mädchen: *du zierest mîne sinne, unde bist mir dar zuo holt ... als edele gesteine, swâ man daz leit in daz golt* (MF. 5, 11). Das ist der geheimnisvolle Zusammenhang des Genies mit dem, was dem Volke gefällt. Auch Wolfram verwendet das sinnige Bild Parz. 3, 11; Winsbeke 52, 5; Lichtenst. Frd. 558, 7; Reinmar von Zweter MSH. II, 192 a; Konrad v. Würzburg (hrsg. v. Bartsch) Lied. 18, 1. — Auch den Gedanken vom veredelnden Einfluss der Liebe kennen wir schon aus Liedern in Reinmarschem Stil, aber noch nicht den wahrhaft klassischen Ausdruck, den er nun findet: 93, 17 *swer guotes wîbes minne hât, der schamt sich aller missetât.* Das ist gesundeste Lebensweisheit, zugleich höchste Poesie. Hier hat Walther bereits eine neue Bahn betreten, die des Sittenspruchs, der von der Welt der rein persönlichen Gefühle ins Leben des Ganzen leitete. — Die *huote* wird noch nach alter Ueberlieferung beibehalten (94, 1), aber wie schön weiss er das alte Verhältnis neu zu beleben! Die Frau ist zwiefach von ihm durch Schlösser getrennt: ein Schloss bewacht ihr Stolz, das andere die Hüter, er wünscht sich selbst die *pflege der zweier slüzzel huote.* Solch ein frisches, der Wahrheit des Alltagslebens nachtrachtendes Bild sucht man bei Reinmar vergeblich. — Bei Reinmar und sonst kommt der Gedanke vor, dass der Mann von unglücklicher Liebe vorzeitig altre: Reinm. 172, 13 *dâ von gewinne ich noch daz hâr daz man in wîzer varwe siht: ir gewaltes wirde ich grâ.* Walther kehrt den Gedanken um: 93, 39 *und næm iemer von ir schœne niuwe jugent* und in einem späteren Liede 54, 33 *daz si mirs* (die Augen) *alsô nâhen habe! sô mac ein wunder wol geschehen: ich junge.* Der Anblick der Schönheit der Geliebten, ihrer strahlenden Augen ist ein Quell ewiger Verjüngung. Dieser Gedanke, der vielleicht mit seiner letzten Wurzel zurückreicht in heidnische Vorstellungen (Grimm Myth.[4] 324. 921. Bd. III Nachtr. S. 318), war offenbar in der volkstümlichen Ueberlieferung lebendig. Schon in der Kaiserchronik finde ich ihn: 141, 23 (Diemer) *swer rehte wirt innen frumer wîbe minne, ist er siech, er wirt gesunt, ist er alt, er wirt junc.* Ferner hat ihn Rudolf v. Fenis, der trotz Nachahmung der provenzalischen Poesie aus volkstümlicher Ueberlieferung nicht zu schöpfen verschmäht, wie die ein Sprichwort ausführende Strophe MF. 84, 10 zeigt, 82, 38: *sus mac ich jungen, alsus (anders?) wird ich alt.* Ferner Rugge 104, 6 *sol ich leben tûsent jâr sô daz ich in ir gnâden sî, in gwinne niemer grâwez hâr,* der tugendhafte Schreiber MSH. II, 151 b

wil diu reine .. daz ich ir hulde enbir, in kurzen jâren wird ich alt.[59]) Es ist nun zu beachten, dass alle angeführten Stellen ausser der Walthers darin übereinstimmen, dass sie den Grund der Verjüngung in der Gunst, der Gnade der Herrin, den des raschen Alterns in ihrer Ungnade erblicken.[60]) Man wird nicht irren, wenn man diese Vorstellung, die das Bild schon ganz auf das ethische Gebiet übertragen hat, für bereits abgeleitet und weniger ursprünglich ansieht, als die, welche Walthers Verse zeigen, wo noch der körperlich-geistigen Schönheit und Jugend der Frau, nicht ihrer Gesinnung, der Zauber zugeschrieben wird, ebenso wie dem als König einziehenden Mai 51, 19 *swar er vert in sîner wünne, dân ist niemen alt.* — Aehnlich ist die Vorstellung, dass die Geliebte durch ihre Schönheit gesund machen könne[61]): 54, 7 ff. hofft Walther von ihrem Kuss ewige Gesundheit: *si hât ein küssîn, daz ist rôt: gewünne ich daz für mînen munt, sô stüende ich ûf von dirre nôt unt wære ouch iemer mê gesunt;* ähnlich Morung. 142, 7 *daz er mir stêle von ir ein senftez küssen, sô wære ich iemer gesunt;* 144, 20—23 hat ihn ihr blosser Anblick auf ein Jahr gesund gemacht, vgl. Tannhauser Ld. 47, 123 *solt ich si küssen tûsentstunt an ir vil rôsevarwen munt, sô wære ich iemer mê gesunt.* — Herzog v. Anhalt MSH. I, 15 b *ir mündel daz ist rôsenvar, sold ich si küssen zeinem mâle, sô müese ich niht alten;* Reinmar v. Brennenberg MSH. I, 336 a. Ueber die Gewalt des Kusses Grimm Myth.[4] 922. Bd. III, 318.

Lehrreich für die Art, wie Walther eine gemeinübliche Vorstellung weiter individuell gestaltete, ist 99, 17 ff. Zu Grunde liegt die Anschauung, dass die Liebe dem Menschen die Sinne raubt, für die oben (S. 122) aus Reinmar und Walther Belege beigebracht sind. Auf einen bestimmten Sinn, das Gehör, hatte ihn schon Reinmar 163, 19 beschränkt, Walther fügt 41, 37—42, 6; 69, 27 noch die Augen hinzu. 99, 20 wird angeknüpft an die Vorstellung, dass das Herz sein eigenes, vom Körper getrenntes Leben (vgl. oben S. 26. 36) führe, Haus. 50, 33; 51, 29; Morung. 145, 28. So werden hier 99, 17 die Gedanken zur Geliebten ausgesendet: *swenn ez (daz herze) diu ougen sante dar* (zur Geliebten), *seht, sô brâhtens im diu mære.* Das geht noch auf Reinmar 181, 33 (im Kreuzliede) zurück: *gedanken wil ich niemer gar verbieten in erloube in eteswenne dar und aber wider sû zehant. sôs unser beider friunde dort gegrüezen;* aus volkstümlicher Ueberlieferung bei Freidank Grimm[1] 115, 12 *ez sint gedanke und ougen des herzen jeger tougen.* Damit vergleiche man nun, was Walther aus diesem Bilde gemacht hat: 99, 21 *sin gesach mîn ouge lange nie: sint ir mînes herzen ougen*

59) Aus späterer Zeit Albrecht v. Raprechtsweil MSH. I, 342 a *diu mich machet junc und alt*; der Dürner MSH. II, 337 b *ir nein daz si vervluochet iemer, swâ ez si: ez machet grâ*, und sonst sehr häufig.

60) Eine willkürliche und rationalistische Aenderung ist es, wenn Hartmann MF. 205, 23 seinen Zorn als Grund angibt.

61) Virginal 972, 5 *ir mundel und ir wengelin grœwet unde erscheinet ... sol daz ein siecher ane sehen, von vröude wurde er schiere gesunt.* Vgl. 230, 6.

bî, sô daz ich ûn ougen sihe sie? da ist doch ein wunder an geschehen: wer gap im daz sunder ougen, daz ez si zaller zît mac sehen? welt ir wizzen waz diu ougen sîn, dâ mite ich si sihe dur elliu lant? ez sint die gedanke[62]*) des herzen mîn: dâ mite sihe ich dur mûre und ouch dur want.* Walther benutzt hier — und das kündigt die neue Epoche seines Dichtens an — volkstümliche Vorstellungen, aber er benutzt sie mit künstlerischer Freiheit: Freidank 115, 18 *sô dicke sint niergen mûren drî, ich gedenke wol durch sî;* Morung. 138, 27 *swenn ich eine bin, si schînt mir vor den ougen.*[63]*) sô bedunket mich wie si gê dort her ze mir aldur die mûren;* Wolfram Lied. Lchm. 5, 20 *wie bin ich sus iuwelnslaht? si siht mîn herze in vinster naht.* Ueber die Augen des Herzens in der älteren, religiösen Poesie s. Bock Wolframs Bilder und Wörter S. 35 Anm.

Neu und Walther eigentümlich ist die Vorstellung, mit den „Gedanken" die Wachsamkeit der *huote* zu überwinden: 99, 31 *nû hüeten swie si dunke guot: sô sehent si doch mit vollen ougen herze wille und al der muot.* — Hier will ich Walth. 44, 21 gegen den von Wilmanns (zu 45, 10 seiner Ausgabe) erhobenen Vorwurf der Unklarheit des Bildes verteidigen. 44, 11—20 ist geschildert, wie die Geliebte dem Dichter, trotzdem er von ihr getrennt ist, vor Augen steht, vor Augen scheint (*ist underwîlent hie*), wie Morung. 138, 27; 132, 31. Seine „Gedanken" sind *ellende*, d. h. sie beschäftigen sich mit dem ihm vor Augen stehenden Bild der Geliebten. Nun könnte Einer raten: so mach' doch die Augen zu; allein *waz hilfet daz?* dann sieht er sie mit den

62) Gedanke hat lange diese Bedeutung für Liebesträumen behalten, erst in neuester Zeit wird es ausschliesslich von der Tätigkeit des Verstandes gebraucht. Günther, Ausgabe seiner Gedichte von 1735 S. 296 „An Flavien": „Ich mein', ich seh' dein Bild, so sind es nur Gedanken." Besser Schrifften, Leipzig 1732, Teil 2, 749: „Ach Gedancken last mich ziehen, Ich will Iris Macht entgehn.... Aber was hilfft mein entrinnen? durch euch bin ich stets bey ihr." Goethe (Briefe an Frau v. Stein II, 17) „Der Wind geht von mir zu Ihnen, also bringt er Ihnen meine Gedanken, doch können auch die gegen den Wind gehen, und also hoffe ich Besuch von den Ihrigen." (Vgl. Walth. 44, 15 *sô wirt si vil dicke ellende mit gedanken als ich bin* und mit wunderbarer Uebereinstimmung Herzog v. Anhalt Ld. 27, 25 *stâ bî, lâ mich den wint an wêjen der kumt von mines herzen kuninginne. wie mohte ein luft sô sûze drêjen, ern wêre al uht und uht vil gar ein minne?*).

63) Goethe Hermann und Dorothea (Hempel Bd. 2, 107): „Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne Sie noch einmal ins Auge, die schnellverschwindende, fasste, Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens Schweben siehet ihr Bild; wohin er die Blicke nur wendet, Eilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben: So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens Sanft sich vorbei und schien dem Pfad ins Getreide zu folgen." Hat Goethe dies Bild aus der mittelalterlichen Dichtung? In der Geschichte der Farbenlehre sind für das Mittelalter aus älteren Collectaneen nur zwei Stellen angeführt, die sich beide mit dem „physiologischen Phänomen des bleibenden, ja des farbig abklingenden Lichteindruckes" beschäftigen, Hemp. 36, 111 „Themistius (vgl. die Anmerkung des Herausgebers S. 596): Wenn Jemand den Blick von einem Gegenstande, den er aufs Schärfste betrachtet hat, wegwendet, so wird ihn doch die Gestalt der Sache, die er anschaute, begleiten, als wenn der frühere Anstoss die Augen bestimmt und in Besitz genommen hätte."

inneren Augen des Herzens[64]). — Am deutlichsten bezeichnet den Fortschritt Walthers 117, 5, wo er das angibt, was ihm zumeist am Herzen liegt: *werdent tiusche liute wider guot unde trœstet si mich, diu mir leide tuot, sô wirde ich aber wider frô.* Damit ist denn bereits endgiltig der höfische Standpunkt Reinmars verlassen und der nationale betreten. Die Gunst der Dame steht erst in zweiter Linie; er nennt sie eigentlich nur noch, um nicht Anstoss zu erregen; das Interesse am Wohl der Nation ist ihm mächtiger.

Noch einen Blick auf den Stil der vier Lieder: der conditionale Ausdruck ist noch häufig, denn der Stoff ruht noch immer im Möglichen, im Angenommenen, Erhofften. 92, 28 *hânt dise beide rehten muot;* 93, 9 *si lâze in iemer ungevert, ez tiuret doch . . .;* 93, 14 *ob im diu ander gar versage;* 93, 26 *swenne ein wîp von herzen meinet . . .;* 93, 36 *solt ich pflegen der zweier slüzzel huote, disiu wirtschaft nœme . . .;* 94, 7 *mac diu huote mich ir lîbes pfenden, dâ habe ich . . .;* 94, 10 *twinget si daz eine, so . . .;* 99, 36 *siht si mich in ir gedanken an, sô . . .;* 116, 35 *sô mich sende nôt bestât, sô . . .;* 117, 5 *werdent tiusche liute wider guot, . . . sô.* Oftmals auch noch conditional aufzulösende Relativa: 92, 15 *swâ man noch wîbes güete maz, dâ wart ir ie . .;* 92, 23 *swelch wîp ie tugende pflac, daz ist diu . . .;* 92, 30 *swer ouch . . . kan getragen, der mac;* 93, 4 *swelch sælic man daz hât erstriten, ob er . ., sô . .;* 93, 17 *swer . . . minne hât, der.*

Manches auch sonst stimmt noch mit Reinmar: 92, 30 *süeze areheit;* 93, 4 *sælic man* ist besprochen S. 117. 103. Neu ist das bildliche *waz stiuret baz ze lebenne?* 93, 23 und *ganzer trôst mit fröiden underleinet* 93, 28; beachtenswert ist das anschauliche *wirtschaft* 93, 38, *lîbes pfenden* 94, 7. Der Rede des gewöhnlichen Lebens entstammt das drastische 99, 19 *daz ez* (das Herz) *fuor in sprüngen gar.*

Diese vier Lieder gehören wol noch in die österreichische Zeit Walthers. Für die übrigen Lieder ist es natürlich meist unmöglich zu entscheiden, ob das einzelne nach Oesterreich oder nach Thüringen zu setzen ist. Aber es kommt meiner Meinung auch nicht so sehr darauf an, jedes Lied zu datiren, als vielmehr jedem Liede die Stelle anzuweisen, welche es seinem Inhalt und seiner Form nach in der Entwicklung der dichterischen Individualität einnimmt.

Für Walthers veränderte Art zu dichten, sind besonders charakteristisch die drei Wechsel 43, 9; 70, 22; 85, 34. Sie unterscheiden sich von Walthers früheren und Reinmars Wechseln dadurch, dass sie nicht zwei ohne inneren Zusammenhang an einander gestellte Monologe sind, die ihre Einheit lediglich in der Aehnlichkeit der Situation der Redenden finden. Jene früheren Wechsel Walthers (64, 13; 71, 19; 71, 35; 118, 12; 119, 17) bestanden mit Ausnahme von 71, 35, wo der Mann

64) Fleming hrsg. v. Lappenberg I, 228: „Mein Herze sieht dich doch, sind schon die Augen blind"; I, 501: „Sie war es leibhaft nicht. Es war ihr Widerschein in meiner Augen Licht, in welche sich ihr Bild, das schöne, hat gedrücket."

zweimal spricht, aus zwei Strophen, die an Mann und Frau verteilt waren. Das war auch bei Reinmar der Fall (ausgenommen 171, 32). Alle jene Wechsel bildeten keinen wirklichen Dialog; in den drei vorliegenden Walthers finden wir dagegen ein wirkliches Zwiegespräch mit Behauptung und Erwiderung. Dies der Unterschied der Form, der einen entschiedenen künstlerischen Fortschritt bekundet. Noch einschneidender ist der des Inhalts. Die Schilderung des Liebeleids, der Liebeshoffnung ist verdrängt, statt dessen eine geistreiche Conversation über Begriff und Wesen der Liebe und der feinen Lebensformen, ein mit allen Waffen sprühenden Witzes und neckischer Schalkhaftigkeit geführter Kampf.

Die Phrase *ich hœr iu sô vil der tugende jehen daz iu mîn dienest iemer ist bereit* (43, 9) ist nichts als ein einleitender Accord, der die Stimmung ganz allgemein angibt. Der Ritter will von der Dame die *mâze* lernen, doch diese will erst den *muot* der Männer kennen lernen, bevor sie ihn den *site* der Frauen lehrt. In der Erklärung der Frau 44, 5 *kan er ze rehte ouch wesen frô und tragen gemüete ze mâze nider unde hô, der mac erwerben sves er gert: welch wîp verseit im einen vaden?* klingt noch so etwas nach von Reinmar 193, 5 *ein alsô schône redender man, wie möhte ein wip dem iht versagen, der ouch sô tugentlîche lebt?*

Von demselben Charakter ist 85, 34, nur dass hier die letzte Erinnerung an einen wirklich bestehenden Minnedienst geschwunden ist; eine geistreiche Unterhaltung *ich wil iu ze redenne gunnen, sprechent swaz ir welt:* ein Katechismus der Liebe, nicht mehr der subjective Ausdruck schmachtender Sehnsucht. Interessant ist es zu beobachten, wie die alten Anschauungen aus der höfischen Tradition benutzt werden. Natürlich: denn das Publikum war einmal an sie gewöhnt, verlangte sie also auch in jedem Minnelied. Ihre Darstellung ist aber nicht mehr Zweck, sondern nur Mittel zu einem andern Zweck, der, allgemein gesagt, als ein mehr menschlicher bezeichnet werden kann.

An die Auffassung des Minnedienstes als eines Untertänigkeitsverhältnisses, in dem die persönliche Freiheit, das Recht, über das eigene Leben zu gebieten, aufhört, wird angeknüpft, aber dies Verhältnis ist kein einseitiges mehr, auch die Frau soll dem Mann ihren *lîp für eigen* geben und dafür zum Ersatz den seinen nehmen. Aehnliche Aeusserungen von anderen Minnesängern bei Lehfeld (a. a. O. S. 394), aber eingefallen war es Niemand vor Walther, auch den *lip* der Frau als Ersatz zu verlangen; die Frau stand allen Früheren nur als die Gebieterin, die unbedingte Herrscherin gegenüber, die nur aus Gnade schenken, nicht aus rechtlicher Verpflichtung erwidern konnte. Walther steht auf dem menschlichen Standpunkt der Billigkeit. Die Dame parirt auf das Ansinnen des Mannes elegant: *in weiz nieman dem ich welle nemen den lîp: ez tœte im lîhte wê*, mit leichtem, aber deutlich abweisendem Spott. Dér Ton echten frischen Humors war vor Walther noch nicht angeschlagen worden im deutschen Minnesang. Mit welcher Freiheit hat Walther auch hier den überlieferten Zug, dass die Frau nur freundliches Gespräch gewähren will, benutzt. Auch Reinmar kennt den Gegensatz

von *friunt mit rede* und dem Liebhaber, der auf das letzte Ziel hinsteuert (vgl. Reinm. 177, 34; 186, 32). Wie reizend das Wortspiel mit *lîp* 86, 20. 30; die Frau greift *lîp* in der Bedeutung „Leben" auf. Der Ritter erwidert darauf: „ich will es riskiren, dass Ihr mir den Leib nehmt: *stirb ab ich, sô bin ich sanfte tôt.*"[65]) Er bleibt bei der Deutung, die die Frau dem Wort gegeben hat, und weiss einen neuen Doppelsinn unterzulegen. Reinmar 199, 2 *sol ab ich verderben, son verdarp nie man lobelîcher denne alsô,* das mag Walther vorgeschwebt haben. Aber zugleich ist nach einem schönen, weit verbreiteten Sprachgebrauch unter dem Sterben der Augenblick der völligen Liebeshingebung gemeint. Diesen Tod will der Ritter gern sterben. Auch Reinmar kennt diese Vorstellung, aber freilich vermag er ihr auch nicht entfernt jene poetische Schönheit zu geben, wie Walther. 178, 29 sagt die Frau *des er gert daz ist der tôt und verderbet manegen lîp . . . minne heizent ez die man.* — Durch die Erwiderung des Mannes ist die Spannung aufs höchste gebracht; eine Ueberbietung scheint kaum möglich, aber die Frau schlägt doch auch diesen Trumpf: *'ich wil noch langer leben,* wenn Ihr auch sterben wollt' und behält das letzte Wort. In diesem Liede wird die Sitte des Minnedienstes mit gutmütigem Humor in etwas lächerlichem Lichte gezeigt; hinter dem heiteren Gewande der Einkleidung aber steckt bereits der tiefsittliche gewaltige Ernst des Dichters, den er im Leben sich erworben.

Eine schneidige Satire gegen das Unsittliche im Minnedienst ist 70, 22: hier wird in völliger Nacktheit die Alternative gestellt, die sich aus ihm mit Consequenz für den Mann ergab: entweder, Frau, setze dich über die Schranken der Sitte hinweg und *lâ mich dir einer iemer leben* oder erlaube, dass ich *furder strîche* und bei anderen Frauen das suche, was du versagst. Die Frau vertritt in diesem Liede die höfische Partei und merkwürdig, die ihr in den Mund gelegten Gedanken erinnern in Inhalt und Ausdruck an Reinmar: 70, 31 *gewinne ich iemer liep daz wil ich haben eine,* 71, 16 *gemeine liep daz dunket mich gemeinez leit,* vgl. Reinm. 179, 34 *nieman sol des gerende sîn daz er spreche 'mîn unt dîn gemeine'. ich wilz haben eine;* Walth. 70, 35 *sô ich in under wîlen gerne bî mir sæhe, sô ist er von mir anderswâ,* vgl. Reinm. 151, 4 *bedœhte er baz den willen mîn, sô wære er zallen zîten hie, als ich in gerne sæhe.*

Walther tritt in einen immer schrofferen Gegensatz zum höfischen Minnedienst, dessen innern unversöhnbaren Widerspruch er erkennt. 45, 14 verletzt völlig die Forderung des höfischen Liebesgesetzes, von allen Frauen nur Gutes zu sprechen; er hatte es früher selbst wiederholt gepredigt: 99, 10 *dâ von sol man wizzen daz, daz man elliu wîp*[66])

---

65) In der Confessio poetae Carm. Bur. Nr. CLXXII, 6 *morte bona morior, nece dulci necor, meum pectus sauciat puellarum decor.*

66) Dies *elliu wip êren* war geradezu ein Stichwort der höfischen Kreise: Parz. 88, 27 *nu êret an mir elliu wîp*; 136, 16 *durch elliu wîp lâts iuch gezemn*; Lichtenstein 545, 27 *durch si êre ich elliu wîp*, vgl. Lehfeld a. a. O. S. 399 f.

sol êren, vergl. 72, 6; Reinmar 189, 30 *sô sîn doch gêret elliu wîp.* Hier dagegen: *ichn gelobe si niemer alle.* Selbstbewusst und mit männlicher Selbständigkeit steht er jetzt den Frauen gegenüber: 49, 16 *swâ ich niht verdienen kan einen gruoz mit mîme sange, dar kêr ich vil hêrscher man mînen nac ode ein mîn wange.* Man höre nur: *mir ist umbe dich rehte als dir ist umbe mich,* und welche Prädicate erlaubt er sich dem schönen Geschlecht beizulegen: 45, 9 *si tumbet, obe si niht entobet.* Und nun gar 49, 22 *ich wil mîn lop kêren an wîp die kunnen danken: waz hân ich von den überhêren?* Einen Angriff gegen höfische Unnatur erkenne ich auch in 48, 38, worüber R. Hildebrand in Fleckeisens Jahrbüchern u. s. w. 1870, Bd. 102, 79 zu vergleichen ist.

Es war in der höfischen Gesellschaft Mode geworden, den Namen *wîp* als verächtlich bei Seite zu schieben und den Namen *frowe* an die Stelle zu setzen, etwa wie heute es für unfein gilt „Frau" zu sagen und man lieber das Fremdwort „Dame" hört. Dem gegenüber tritt nun Walther auf: *wîp muoz iemer sîn der wîbe hôhste name,* 'Weib bleibt immer der höchste Name des Geschlechts.' Wo sich nun Eine des Namens „Weib" schämt, die merke auf meinen Sang. Unter Frauen (Damen) gibt es viel unweibliche, unter den *wîben* sind sie selten. Alle die, welche die echte Weiblichkeit besitzen, sind zugleich Frauen d. h. edel, Herrinnen (49, 8 ist *wîp* Subject, nicht Teil des Prädicats, *alle* gehört zu *wîp,* nicht zu *frowen*); zweifelhaftes Lob das höhnt, wie manchmal die Benennung „Frau" (bei solchen, dem dieselbe wegen innerer Niedrigkeit nicht zukommt): *wip dêst ein name ders alle krœnet.* Auch Wolfram gebraucht im Gegensatz zu den meisten übrigen höfischen Dichtern *wîp* häufiger als *frowe* (San Marte, Parzivalstudien III, 123).

Walther suchte den wahren Menschen wieder zu gewinnen anstatt des Schattenbildes, das die höfische Convenienz erzeugte. 35, 33 verlangt er *ir müezet in die liute sehen, welt ir erkennen wol: nieman ûzen nâch der varwe loben sol.* Das widerspricht durchaus den geläufigen Dogmen der höfischen Kreise, denen das äussere Benehmen, der äussere Schein als Höchstes galt.

Dass Walther mit Bewusstsein auch gerade die übertriebene Schwärmerei der Reinmarschen Poesie bekämpfte, zeigt 73, 16 *sterbet sie mich, so ist si tôt,* was wol unverkennbar eine Anspielung und Entgegnung ist auf Reinmars *ich muoz wol sorgen umbe ir leben: stirbet si, sô bin ich tôt* (158, 27). Reinmar selbst scheint diese Opposition sehr wol gekannt zu haben. Mit E. Schmidt (a. a. O. S. 72) und Lehfeld (a. a. O. S. 381 Anmerkg.) halte ich Reinm. 197, 3 ff. für eine versteckte Erwiderung auf Walthers Angriff (111, 23): *waz unmâze ist daz, ob ich des hân gesworn daz si mir lieber sî dan elliu wîp?* Der *un-*

Wie tief dies später heruntergekommen ist, zeigt die schmutzige Erzählung *Von dem ritter mit den nüzzen* (vdHagens Gesammtabent. II, Nr. 39), die, obwol sie auf die Darstellung der List einer gewitzigten Ehebrecherin hinausläuft, eingeleitet wird mit: *man sol vrouwen reden guot, er ist sœlic, swer daz tuot.*

gefüege schimpf, der ihn alle Tage trifft (197, 9), ist also Walthers Spott. Ebenso stimme ich Lehfeld zu, wenn er meint, dass Reinmar 171, 8 mit Bezug auf Walth. 54, 5 gedichtet sei.

Vielleicht war Walthers Opposition gegen die bei Hofe in allgemeiner Beliebtheit stehende Poesie Reinmars und seiner Schule — denn wir haben uns zu denken, dass Viele am österreichischen Hofe genau nach dessen Muster dichteten — mit ein Grund für die Unmöglichkeit, nach Friedrichs Tode dort zu bleiben. Walther selbst zieht sich zeitweilig vom Hofleben zurück (wenn man das aus 70, 1 schliessen darf). Mit *lügenære* 41, 25 sind wol geradezu die gemeint, welche nach der Mode Lieder des unwahren *trûrens* dichten. Diese haben Walther seine freudigen Lieder vorgeworfen, ihn einen *rüemic man* (41, 16) genannt, weil er nicht in das allgemeine höfische Schmachten eingestimmt, sondern Lieder gedichtet hat, in denen die Liebe frei von conventionellem Zwange natürlich redet, vgl. 119, 35; auf ähnliche Vorwürfe geht 58, 30. 35 f.

Auch der Vorwurf der *unfuoge*, auf den er 47, 36 erwidert, stammt aus jenen Kreisen und war durch dieselben Gründe veranlasst.

Das Gedicht ist seiner Stimmung und seinem Gedankengang nach schwer verständlich. Zunächst ist ohne Frage 48, 25 ganz als besonderes Gedicht abzutrennen. Wenn, was ich glaube, 47, 36 und 48, 11 zusammengehören, können sie nur in Lachmanns Anordnung stehen; die von Wilmanns verstehe ich nicht. Für ihre Zusammengehörigkeit scheint mir zu sprechen 1) der gemeinsame Grundton: halb unterdrückte Empörung über unbillige Beschuldigungen, eine scheinbar gefügige, innerlich hohnvoll feindselige Verteidigung, 2) die beiden ersten Zeilen der Abgesänge der beiden Strophen enthalten genau denselben Gedanken, stehen also in Responsion (worüber oben S. 88 ff.): *durch die liute bin ich frô, durch die liute wil ich sorgen* und *iemer als ez danne stât, alsô sol man danne singen*, 3) in beiden Strophen spielt Walther ironisch-bitter mit dem Begriff *fuoge* und seinem Gegenteil. Allem dem, was Wilmanns zur Erklärung dieses Gedichts bemerkt, vermag ich nicht beizustimmen. Es fragt sich, wer hat den Vorwurf der *unfuoge*, den Walther abwehrt, erhoben? Wol Niemand aus dem Publikum. Denn 48, 3. 4 und 48, 16. 17 rühmt sich Walther ja gerade, dass er immer auf die Stimmungen des Publikums Rücksicht nehme. Ausserdem wird 48, 9—11 ein *maneger* den *liuten* gegenübergestellt, dieser *maneger* ist aber wol identisch mit dem, von dem Walther angegriffen ist. Es kann also der Angriff wol nur von einem Dichter ausgegangen sein, und von was für einem, das ist unschwer zu erraten, wenn man 48, 9 ff. näher ansieht: *manegem ist unmære, swaz einem andern werre: der sî ouch bî den liuten swære* d. h. „Mancher kümmert sich nicht um das, was andern Leuten verdriesslich ist, nicht um Anderer Unglück, sondern macht sich ausschliesslich mit seinen eigenen Herzensangelegenheiten zu schaffen; möchte der doch auch dem Publikum verhasst sein. Ich dagegen habe mir Teilnahme für Glück (48, 1) und Unglück (48, 2) meiner Mitmenschen bewahrt; ich richte mich in meinen Liedern nach

der freudigen (48, 3) oder traurigen (48, 4) Stimmung der Hörer: das halte ich für doppelte *fuoge*." Dass man Walther vorgeworfen, er singe *unminneclîch*, d. h. keine Minnelieder, erfahren wir aus der zweiten Strophe, deren Sinn dieser ist: „früher, als die Minne noch in ihrer Reinheit gepflegt wurde, sang ich auch Minnelieder; nachdem aber die wahre Minne verdorben ist und rohe oder unwahre Art zu singen überhand genommen hat, habe ich mich vom Minnesang abgewendet. Aber wenn es wieder besser wird (*swenne unfuoge nû zergât*), dann werde ich wieder von *höfschen dingen* (48, 19) singen. Der Tag mag wol noch einmal kommen, nur schade, dass ich ihn nicht erleben werde. Dann würde ich wol zeigen, dass ich die rechte Sangesart kenne." Das Ganze läuft also auf einen Ausfall gegen die rein höfische Minnepoesie hinaus, die für nichts Interesse hatte ausser dem Minnedienst und den traditionellen Liebesfloskeln. Ihr gegenüber stellt Walther die Poesie, welche aufs Allgemeine, auf die Geschicke des Reichs und der Menschen sieht, seine eigene Poesie, welche *iemer als ez danne stât* beschaffen ist, d. h. aus den Ereignissen des Augenblicks entspringt. Schwierig bleibt nur, deutlich zu verstehen, was 48, 18 unter *unfuoge* gemeint ist. Ich glaube, der Vers bedeutet: jetzt ist der Ernst der Zeit zu gross, zu wenig *gefüege* für Minnetändelei; es wäre also *unfuoge* nicht in tadelndem Sinn gebraucht, sondern ironisch, ebenso wie 47, 36 Walther sich *ungefüege* nennt, ohne in Wahrheit sich dafür zu halten. Unter der *fröide* 48, 13 und 48, 20 sind die höfischen Zerstreuungen und Vergnügungen zu denken, zu denen auch die Modedichtung gehörte.

Hervorzuheben ist bei den Liedern dieser Periode, dass manche derselben nicht in Gegenwart der Dame vorgetragen sein können, z. B. 59, 10 ff., ja zum Teil sich wol gar nicht auf eine bestimmte Dame beziehen. Unter Reinmars Liedern findet sich keines, das nicht entweder am Hofe vor einer grossen Gesellschaft und in Gegenwart der Herrin, der es gilt, vorgetragen oder unmittelbar der Geliebten zugeschickt sein könnte. Walth. 70, 22 ist dagegen z. B. sicher nicht der höfischen Gesellschaft und ihren Damen vorgetragen, das wäre Walther übel bekommen. 45, 7 setzt kein Liebesverhältnis zu einer bestimmten Dame voraus; die zweite Strophe redet wol nur eine fingirte Person an. Auch in denjenigen Liedern, welche sich auf eine bestimmte Frau beziehen und an sie gerichtet scheinen, auch in ihrer Gegenwart vorgetragen sein könnten, mag gewiss oft das ganze Verhältnis ein fingirtes gewesen sein. Walther kam eben, da er nach Gunst dichten musste, niemals ganz von der Mode los. Die Lieder, die ich meine, sind 51, 37; 52, 23; 54, 37; 63, 8. Ich kann bei ihnen allen mich nicht des Eindrucks erwehren, dass Walther doch eigentlich der Geliebten, die er anredet, recht unbeteiligt gegenüber steht. Er schlägt den Ton überlegener Ermahnung an: 52, 1 *scham dich daz dû mich anlachest nâch dem schaden mîn;* sucht mit scherzhaften Gründen die Frau zu überzeugen, dass sie ihm hold sein müsse: 52, 19 *muget ir umbe sehen? sich fröit al diu welt gemeine, möhte mir von iu ein kleine fröidelîn geschehen* (Reinm. 165, 35 *du gist al der werlte hôhen muot, maht och mir ein*

wênic fröide geben? das Deminutivum ist volksmässiger; vgl. E. SCHMIDT a. a. O. S. 51 Anm.); 53, 9 *ich gesach nie sus getâne site, dazs ir besten friunden wære gram,* vgl. 59, 25; 55, 26 *Minne .. war umbe tuost dû mir sô wê? dû twingest hie, nû twing ouch dâ;* 62, 35 *vil guot sît ir, dâ von ich guot von guote wil;* 63, 15 *frowe, dâ solt dû mir helfen zuo, daz si mich von schulden müezen nîden.*

Das schöne Geschlecht der damaligen Zeit war wol, durch die übertriebenen Huldigungen, die ihm von der höfischen Modepoesie fortwährend dargebracht wurden, sehr verwöhnt, eitel und launisch geworden. Selbst der doch höchst loyal gesinnte Reinmar schildert sie 171, 11 so: *in ist liep daz man si stæteclîchen bite, und tuot in doch sô wol daz si versagent. hei wie manegen muot und wunderlîche site si tougenlîche in ir herzen tragent!* vgl. Tannhauser BARTSCH Ld. 47, 135 ff. Die Selbsterniedrigung, vor welcher sich die Masse der Minnedichter nicht scheute, wenn sie auch nur selten sich in gleicher Weise in Taten offenbaren mochte, wie bei Ulrich von Lichtenstein, musste Walthers Selbstbewusstsein und männlichem Ernst widerstreben. Was die modische Dichtung, soweit sie lyrisch war, vor ihm und zu seiner Zeit so sehr beschäftigte, das konnte ihm doch im Grunde nur als recht armselige Liebesspielerei erscheinen. So wendet er dem eigentlichen Minnesang immer mehr den Rücken. Doch fehlt es auch nicht an höfischen Liebesliedern bei ihm, die von ergreifender Innigkeit sind und mit der unmittelbaren Wahrheit des Selbsterlebten treffen. So, um nur eins zu nennen, 42, 23: *frowe, als ich gedenke an dich, waz dîn reiner lîp erwelter tugende pfliget, sô lâ stân! dû rüerest mich mitten an daz herze, dâ diu liebe liget. liep und lieber des enmein ich niht: dû bist* [*mir*] *aller liebest, daz ich meine,* übrigens mit auffälligem Anklange an Reinm. 194, 26 *lâ stân! lâ stân! waz tuost du sælic wîp, daz du mich heimesuochest an der stat dar sô gewalteclîche wîbes lîp mit starker heimesuoche nie getrat?* — Aber im Allgemeinen haben diejenigen Liebeslieder Walthers, die er in dieser Periode für höfische Kreise dichtete, nicht mehr ausschliesslich die eigene Empfindung zum Gegenstand. Sie sind wesentlich objectiver geworden. Sie enthalten das Lob der Frau (nicht immer gerade einer bestimmten, wol auch oft einer nur gedachten), vor allem ihrer Schönheit, die er anschaulich und lebendig vor Augen stellt; der rote Mund, untrennbar von dem Begriff des Küssens, beschäftigt Walther oft: 27, 25; 27, 29; 39, 28; 51, 37; 54, 7 ff.; 110, 19; 112, 8. Jetzt begnügt er sich nicht mehr, die Frauen wegen ihrer Schönheit und Tugend im Allgemeinen zu preisen, wie er das früher, nach Reinmars Vorbild, getan, sondern er zeigt sie uns in einer bestimmten Situation: 27, 34 *für trûren und für ungemüete ist niht sô guot, als an ze sehen ein schœne frowen wol gemuot, sô si ûz herzen grunde ir friunde ein lieblich lachen tuot;* nackend im Bade 53, 25; im festlichen Aufzuge, umgeben von Rittern und Frauen 46, 10 *svâ ein edeliu schœne frowe reine, wol gekleidet unde wol gebunden, dur kurzevîle zuo vil liuten gât, hovelîchen hôhgemuot, niht eine, umbe sehende ein wênic under stunden* —

solche liebevolle Ausmalung des Kleinen, Einzelnen, die das treue Beobachten der Erscheinungen des Lebens zeigt, hat Reinmar nie. Oder über das Wesen der Liebe werden Betrachtungen angestellt: 69, 1 *saget mir ieman waz ist minne?;* 70, 3 *ich wil* (glaube) *daz wol zürnen müeze liep mit liebe, swa'z von friundes herzen gât. trûren unde wesen frô, sanfte zürnen, sêre süenen, deis der minne reht: diu herzeliebe wil alsô:* aus wie reiner und wahrer Beobachtung der Liebe ist das geflossen! 102, 1 *diu minne lât sich nennen dâ dar si doch niemer komen wil;* 51, 10 (*minne*) *sol sîn gemeine, sô gemeine daz si gê dur zwei herze und dur dekeinez mê.* Oder die Frau Minne wird in ausführlicher Bitte um Hülfe angerufen: 40, 26 ff.; 55, 6 ff. Der Gedanke, dass sie ihren Namen nicht mit Recht führe, 69, 5 *minne ist minne, tuot si wol: tuot si wê, so enheizet si niht rehte minne* ist nicht Walthers Eigentum, vgl. Reinm. 163, 20 *gît minne niht wan ungemach, sô müeze minne unsælic sîn;* 188, 33 *sît ich sô grôzer leide pflige, daz minne riuwe heizen mac,* nachgeahmt von Ulrich von Singenberg MSH. I, 290b *sô ist Minne ir minne unminneclîch, wil si daz vröide an mir zergê.* — Wie gross und sittlich er das Wesen der Liebe auffasst, zeigt 81, 35 *enkan doch nieman âne sie der gotes hulden niht gewinnen;* 82, 9 *minn ist ze himel sô gefüege, daz ich si dar geleites bite.* Oder endlich Walther wirft den Frauen vor, dass sie an der traurigen Lage der Gesellschaft schuld seien 44, 35; 45, 14. 27. Das Lied ist ein deutliches Zeugnis, wie in den ritterlichen Kreisen selbst eine allgemeine Unzufriedenheit mit der hergebrachten Minnepoesie, Abneigung gegen die conventionellen Ideale Platz gegriffen haben mochte und die Entartung des Minnedienstes tief gefühlt wurde. Dass sich da die Streitfrage oft einstellen konnte, welches Geschlecht am Niedergang der höfischen Lebensart und Sitte Schuld hätte, ist natürlich. Walther macht sich zum Sprecher für solche gegenseitigen Anklagen.

Hiemit bin ich an die Grenze des Gebiets der höfischen Liebeslyrik Walthers gelangt: die zuletzt erwähnten Lieder bilden die Brücke zu jener neuen Dichtungsart, die von Walther geschaffen ist, die nicht mehr lyrischen sondern mehr didaktischen Charakter trägt, immer aber im eminenten Sinne Gelegenheitsdichtung ist.

Ich stelle jetzt noch kurz die wenigen Reminiscenzen an Reinmar zusammen, die sich in den besprochenen Liedern finden, soweit sie noch nicht erwähnt sind. 53, 5 *lîde ich nôt und arebeit* findet sich wörtlich bei Reinm. 174, 10. 52, 11 *wâ nemt ir den muot?,* Reinm. 151, 23 *wâ næme si sô bœsen rât?*

Neben der, wie ich zu zeigen versuchte, wesentlich in Ton und innerstem Charakter umgestalteten höfischen Liebespoesie und gleichzeitig mit ihr geht eine andere mehr volkstümliche, die sogenannte „niedere." Sie ist im Allgemeinen bereits charakterisirt (oben S. 15 ff. 128 ff.). Ich verstehe darunter also nicht Lieder, die an ein Mädchen niederen Standes gerichtet sind oder die Liebe zu einem solchen voraussetzen, sondern überhaupt Lieder, die ihre Motive nicht aus dem Leben der höfi-

schen Gesellschaftskreise, sondern aus dem Leben des Volkes entlehnen, demgemäss auch im Ton und in der äusseren Form volksmässiger, ja vielleicht gar nicht für einen Vortrag in Kreisen von exclusiv höfischem Geschmack berechnet sind. Es ist ganz unwesentlich und kommt erst in zweiter Linie in Betracht, ob sie sich auf ein wirkliches Liebesverhältnis zu einem niedriger gestellten Mädchen oder nur auf ein fingirtes beziehen. Dass derartige Verhältnisse der niedern Minne zu Walthers Zeit gewöhnlich waren, ist klar; in der Erörterung der Frage, ob er ein solches Verhältnis nun auch selbst unterhalten habe und wann oder gar wie oft das geschehen sei, vermag ich kein Heil zu sehen. Ueber den Wert dieser Lieder noch Worte zu verlieren, wäre töricht: sie stehen an Innigkeit und Wahrheit der Empfindung, an ungesuchter Schönheit der Form weit über Allem, was die gesammte mittelalterliche Lyrik hervorgebracht hat.

Martin hat in dem bereits erwähnten Aufsatze über die Carmina Burana und die Anfänge des deutschen Minnesangs (Zs. 20, 46 ff.) mehre von Walthers volksmässigen Liedern für Nachbildungen lateinischer Vagantenlieder oder ihrer deutschen Anhänge erklärt: Walth. 39, 1 und 75, 25 sollen hinsichtlich der Strophenform wie des Inhalts nach dem Vorbild von CB. 98 und 95 gedichtet sein, Walth. 39, 11 nur für seinen Gegenstand die deutsche Strophe CB. 125a, Walth. 87, 1 nur für die Umkehr der Zeilen die deutsche Strophe CB. 136a als Muster benutzt haben. Da diese Ansicht, die ich für völlig unbegründet halte, zusammenhangt mit Martins Ansicht über das Verhältnis des deutschen Minnesangs zu den Carmina Burana im Allgemeinen, so muss ich auf letztere hier näher eingehen.

Martin sucht zu erweisen, dass die deutschen Strophen der CB. Nachbildungen der in gleichem Tone verfassten lateinischen seien, denen sie angehängt sind. Die deutsche Minnedichtung soll zuerst in Anlehnung an diese lateinischen Vagantenlieder sich entfaltet haben. Die Untersuchung leidet an dem Uebelstande, dass nicht genug (ein Ansatz dazu S. 67) die einzelnen deutschen Lieder der Zeit und ihrem Inhalt nach gesondert werden.

Die Handschrift der CB., die im 13. und 14. Jahrhundert (Schmeller Einleit. S. XI) geschrieben ist und schon äusserlich sich als lückenhaft und wiederholt ergänzt (Schmeller S. IX. X) kennzeichnet, ist eine rechte Sammelhandschrift, in der Lieder aus ganz verschiedenen Zeiten und Gesellschaftskreisen, bald nach schriftlicher, bald nach mündlicher Ueberlieferung zusammengebracht sind. Für die Frage, ob der älteste deutsche Minnesang nach dem Vorbilde der lateinischen Vagantenpoesie entstanden ist, sind natürlich nur diejenigen deutschen, an lateinische angehängten Strophen der CB. von Wichtigkeit, die sich als wirklich dem sechsten oder siebenten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts angehörig mit einiger Wahrscheinlichkeit nachweisen lassen. Ganz wertlos für unsere Untersuchung ist es dagegen, wenn für solche deutsche Strophen der CB., die erst dem Ende des 12. oder gar dem 13. Jahrhundert angehören, wirklich gezeigt wird, dass sie den ihnen vorangehenden lateinischen

Strophen nachgebildet sind. Das ist für die spätere Geschichte des Minnesangs interessant, kann aber für die Frage nach seiner Entstehung nichts bedeuten. Von den für die Datirung in Betracht kommenden drei Kriterien weist unreiner (zumal consonantisch unreiner) Reim mit Sicherheit in die Zeit vor 1190, weniger sicher führt völlig genauer Reim in die Zeit nach 1190; denn bei dem meist geringen Material kann der Zufall walten. Wo die Unterscheidung von stumpfem und klingendem Reim streng durchgeführt ist, werden wir in die Zeit nach 1180 gewiesen, denn der Rietenburger, Veldeke, Hausen, Horheim, Bligger v. Steinach, Gutenburg, Fenis, Johansdorf, Rugge und alle Späteren beobachten sie ausnahmslos, während der Anonymus (lebte noch 1175, Scherer D. Stud. 1, 293), die Kürenberglieder, Dietmar das tonlose e in dem stumpfen Reim als Hebung verwenden. Das dritte Kriterium, das unsicherste, bietet der Inhalt: wo er bereits den vollen Schatz der ausgebildeten Liebesvorstellungen und die Terminologie der höfischen Kunst enthält, leitet er in die Zeit nach dem Beginn der Dichtung Hausens (1171 zuerst bezeugt) und des Rietenburgers (Burggraf 1181—84, aber er kann früher gedichtet haben), also etwa 1175. Alle diese Zahlen sind natürlich nur ganz annähernde Bezeichnungen der Termine.

Martin betrachtet die deutschen Strophen zunächst nach ihrer Form (S. 56 ff.). Neun Gründe glaubt er daraus zu gewinnen, welche für seine Ansicht ins Gewicht fallen sollen. Aber die ersten fünf sind nichtig, wie er selbst zugeben muss (S. 58), und man wundert sich, warum er sie dann überhaupt anführt, da doch unendlich viel Nullen addirt immer keine ganze Zahl geben. Und nichtig sind zwei davon nicht nur, weil die aufgezählten, angeblich auf die lateinische Poesie zurückgehenden Eigenschaften der deutschen Strophen sich ebenso gut aus romanischen Vorbildern erklären lassen, sondern auch, weil sie überhaupt dem tatsächlichen Sachverhältnis gar nicht genau entsprechen. Denn gleich die Behauptung (als Nr. 1) „nirgends werden Senkungen ausgelassen" ist anzufechten. „Alle scheinbaren Ausnahmen fallen weg, sobald man sprachlich unrichtige Betonung annimmt" setzt Martin hinzu. Ja freilich mit diesem Mittel wird sich überall und stets die Auslassung der Senkung wegschaffen lassen, und wer es anwendet, muss sich nur ein für allemal entschliessen darauf zu verzichten, dieselbe in irgend einem Gedichte nachzuweisen. Aber es wird Martin doch wol Niemand glauben, dass 99a, 5 *mîn herzé muoz nâch ir* und nicht *mîn hérze múoz nâch ir* zu betonen sei, 100a, 5 *dér windér der heiden* und nicht vielmehr *der windér der heide*, 127a, 4 *ir schœnér líp* und nicht vielmehr *ir schœ́ner líp hât*, 132a, 4 *dér herzé muoz láchen* und nicht *der hérze múoz láchen*, 141a, 3 *vil liebé gespílen mîn* und nicht *vil liebé gespílen mîn*. Auslassung der Senkung muss man, glaube ich, in diesen Fällen für die deutschen Strophen durchaus annehmen, will man nicht aller mittelhochdeutschen Metrik ins Gesicht schlagen. In der lateinischen Poesie werden die Senkungen nie ausgelassen, auch in den Strophen der CB. nicht, da ist es mindestens wahrscheinlich, dass die deutschen Strophen, in denen zwei Hebungen zusammenstossen, keine Nachbildungen der lateinischen, denen sie

angehängt sind, gewesen sind. Als zweite formale Eigentümlichkeit der deutschen Strophen der CB. führt MARTIN an, dass stumpfe und klingende Ausgänge unterschieden werden und tonloses e nirgends Träger der Schlusshebung ist. Das ist im Allgemeinen richtig. Eine Ausnahme hat MARTIN selbst (S. 57) bemerkt, 112; er erkennt darin mit Recht die deutsche Strophe als das Original, die lateinische als Nachbildung. Eine andere Ausnahme ist aber, glaube ich, 129a. Freilich meint MARTIN (S. 47), die deutsche Strophe stimme nicht zu der Form des vorhergehenden lateinischen Liedes, aber sowol die deutsche Strophe wie die lateinischen bestehen aus vierhebigen stumpfen trochäischen Versen. Die deutsche Strophe ist unvollständig überliefert und hat eine andere altertümlichere Reimstellung, aber derartige Abweichungen im Reim kommen auch sonst noch vor: die gepaarten Reime der deutschen Strophe 134a sind durch Einsetzung von Cäsurreimen in überschlagende verwandelt, 117 hat die deutsche Strophe im Abgesang einen neuen Reim, die lateinische den zweiten der Stollen, 127a haben die zwei ersten Zeilen der Stollen (nur der Aufgesang ist erhalten) nicht in beiden Fällen denselben Reim, wie in den lateinischen Strophen. Ich lese also 129a *swáz hie gât úmbè, dáz sint állez mégedè, die wéllent án mán;* hier ist also in der Tat tonloses e zur Schlusshebung verwendet. Und damit ist diese Strophe als zweites Beispiel (neben 112) dafür erwiesen, dass eine deutsche Strophe der CB. lateinisch nachgedichtet ist.

Es folgen nun vier Gründe MARTINS, die er für schlagender zu halten scheint. Den ersten verstehe ich nicht recht: die Freiheit des Auftaktes. Der Auftakt wird, wie er selbst zugibt, in den deutschen Strophen der CB. noch freier behandelt, als in den lateinischen. Der einzige Schluss, den man daraus ziehen könnte, ist doch nur der, dass die deutschen Strophen der altüberlieferten Freiheit der deutschen Metrik folgen, während die lateinischen nach grösserer Regelmässigkeit streben. Für die Ursprünglichkeit der lateinischen Strophen gegenüber den deutschen folgt daraus aber gar nichts. Dass der nächste Grund, der Gebrauch der Daktylen, der nach MARTIN aus der lateinischen Poesie stammen soll, nicht stichhaltig ist, habe ich bereits oben S. 19 f. gezeigt. Es ist viel wahrscheinlicher, dass die Daktylen aus der romanischen Poesie in den Minnesang gekommen sind. — Das nächste Beweismoment in MARTINS Argumentirung (S. 60) ist etwas besser: einige Strophenformen der deutschen Lieder der CB. kommen auch in andern lateinischen Gedichten vor, die nicht für Nachbildungen gelten können. Aber zum Unglück für seine Ansicht ist die Strophenform, die sich am meisten wiederholt, sehr wenig charakteristisch: 4a. 3⏑b. 4a. 3⏑b. 4a. 3⏑b. 4a. 3⏑b. Sie lässt sich direct aus der zweimal gesetzten Strophe Otfrieds ableiten: sowie einmal der Unterschied von stumpfem und klingendem Reime durchgedrungen war, ergab sich von selbst das Streben, mit dem vierhebig stumpfreimenden und dem gleichwertigen dreihebig klingenden Verse zu wechseln. Weniger empfehlenswert scheint es, diese Strophe als einmal gesetzte Otfriedstrophe mit vierhebig stumpfer Waise vor jedem Vers aufzufassen. Es müsste dann Wechsel zwischen stumpfer Waise und klin-

gendem Reimvers beabsichtigt sein. Eine lateinische Nachbildung dieser deutschen Strophe könnte vorliegen in CB. 105. — Es ist also nach meiner Ansicht sehr wol möglich, dass sich diese Strophenform ohne Einfluss der Strophen des Archipoeta und anderer lateinischer Dichter selbständig entwickelt hat, natürlich zu einer Zeit, als bereits der Unterschied von stumpfem und klingendem Reim streng durchgeführt wurde, also etwa nach 1180. Nichts nämlich nötigt, die vier deutschen Strophen, die diese Form zeigen, 99a. 101a. 102a. 132a, in eine frühere Zeit oder überhaupt noch ins 12. Jahrhundert zu setzen. Sie sind durchweg genau gereimt; höchstens könnte man 132a wegen der Auslassung der Senkung V. 4 für etwas älter halten, aber man braucht es deshalb nicht vor das Ende der achtziger Jahre des 12. Jahrhunderts zu setzen; denn noch Reinmar lässt Senkungen aus (s. oben S. 5) und für ihn gelten doch strengere Gesetze als für ein deutsches Liedchen im Volkston. Der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung in der Lyrik ist übrigens jünger als der durchgeführte Unterschied der beiden Reimarten: der Rietenburger unterscheidet in allen nicht durchgängig stumpf gereimten Tönen durchaus zwischen stumpfem und klingendem Versausgang, aber er lässt wiederholt die Senkungen aus (18, 9. 17. 27; 19, 19). — Gar nichts kann vollends die Gleichheit der Strophenformen von CB. 108. 137. 119 beweisen (MARTIN S. 60): die Strophe ist eben eine uralte volkstümliche, der Moroltstrophe fast ganz gleiche (s. SCHERER D. Stud. 1, 284). SCHERER hat daher ganz Recht, wenn er (D. Stud. 2, 440 [6]) „die lateinischen Nachbildungen" erwähnt. CB. 119 braucht weder „in Frankreich entstanden" noch alt zu sein. — Natürlich ebenso wenig kann die Uebereinstimmung von CB. 104. 136. 141 mit 89 bedeuten: es ist die alte Otfriedstrophe; das einzig Charakteristische, die Durchführung desselben Reims, fehlt dazu noch 89. — Die sechszeilige Strophe von 125, die mit LXVII. 61. 78 stimmt, lässt sich aus der seit ältester Zeit in deutscher Poesie üblichen Strophe von drei Langzeilen (MSD [2] 297; SCHERER D. Stud. 1, 284) ohne Beeinflussung durch lateinische Strophenformen ableiten, sobald man nur regelmässige Abwechslung von ein- und zweisilbigem Reim annimmt. Diese volkstümlichen Strophenformen lagen als Gemeingut zur freien Benutzung aus, jeder fahrende Sänger kannte sie, konnte sie verwenden, der deutsch Dichtende wie der Kleriker. Hier aus Uebereinstimmung auf Entlehnung zu schliessen, ist unerlaubt.

Der letzte Grund, den MARTIN aus der Betrachtung der formalen Seite der deutschen Strophen für seine Auffassung geltend macht, kann wieder mit demselben Rechte gegen ihn selbst gekehrt werden. Wenn wirklich, wie er behauptet, die deutschen Strophen formell weniger vortrefflich sind als die gegenüberstehenden lateinischen, so spricht das gerade dafür, dass jene älter sind. Der Nachbildende musste gerade darauf aus sein, grössere Kunst zu zeigen.

Die neun angeblichen Gründe für die Ursprünglichkeit der lateinischen Strophen, die sich MARTIN aus der Form der Lieder ergaben, sind also sämmtlich eitel. Vielmehr folgt gerade aus der Betrachtung der

Formen mit nicht geringer Wahrscheinlichkeit, dass die meisten deutschen Strophen die Vorbilder der lateinischen waren. In den Liedern 106. 107. 114. 115. 116. 134. 135. 164. 165 haben nämlich die lateinischen Strophen Mittel- oder Cäsurreim (Inreim), während er in den deutschen Strophen fehlt. 106 sind im Lateinischen für die erste, dritte und sechste Zeile von vier Hebungen mit stumpfem Reim vierhebig klingende mit Mittelreim eingesetzt. Man wird doch nicht zweifeln, dass die Strophenform, die des Mittelreims noch entbehrt, die ältere ist. Die lateinische Strophe verrät sich als jünger auch dadurch, dass sie denselben Reim im Abgesange durchführt. Wäre die deutsche der lateinischen Strophe nachgebildet, so sähe man nicht ein, warum sie den Abgesang aus einem dreimal gesetzten neuen Reime bildete.

In 107 haben die zweite und dritte lateinische Strophe überschlagende Inreime: *revirescit: cessit, militemus: vitemus,* die deutsche nicht. — 114 haben die lateinischen Strophen wieder Mittelreim eingeführt, der deutschen Strophe (Walth. 51, 29) fehlt er. — 115 ist das Schema der deutschen Strophe: 4 Waise ⏑ 4 a. 4 Waise ⏑ 4 a. 4 b. ⏑ 5 b, wie man sieht, eine ganz altertümliche Form. Daraus ist in der ersten und vierten lateinischen Strophe geworden: 4 a. ⏑ 4 b. 4 a. ⏑ 4 b; 4 ⏑ c + 4 ⏑ c (die letzten beiden Verse bilden den Refrain), also wieder Cäsurreim. Die zweite und dritte lateinische Strophe, die sich in den Reimen an die deutsche anschliessen, sind also älter als die erste und vierte. — In 116 teile ich die deutsche Strophe so ab, wie Bartsch Ld. 98, 216 es im Anschluss an Schmeller getan hat: es sind im Ganzen elf Reimzeilen, die neunte hat vier Hebungen und Mittelreim *wîp: lîp,* die letzte, dreihebig klingende hat vor sich eine vierhebig stumpfe Waise. Natürlich sind dann auch die drei lateinischen Strophen entsprechend abzuteilen. Ihre Form zeigt sich wieder als die complicirtere, durch nachträgliche Aenderung entstanden: statt des einen Mittelreims in der neunten Zeile versehen sie auch die Waise vor dem letzten Vers mit Mittelreim: *iam flóreá, iam fróndeá,* ausserdem aber führen sie von der fünften bis achten Zeile den zweiten Reim der Strophe durch, während dieser im Deutschen mit einem neuen überschlagend gebunden wird. Die Reimstellung der deutschen Strophe war: a. b. a. b. c. b. c. b. dd. b. x b, daraus wird im Lateinischen a. b. a. b. b. b. b. b. cc. b. d d b. — 135 ist ebenfalls in den beiden lateinischen Strophen der erste und dritte Vers durch Mittelreim zerlegt. Der Schluss der deutschen Strophe ist zerrüttet, aber auch hier wird man sie als das Vorbild anzusehen haben. — 134 a ist das Schema 4 Waise ⏑ 3 a. ⏑ 4 Waise ⏑ 3 a. 4 b. ⏑ 4 b. ⏑ 4 b: hier werden die Waisen mit Cäsurreimen versehen im Lateinischen, der letzte Vers erhält den Reim der zweiten Halbzeile. — Auch 164 a (MF. 32, 1) ist von einfacherer älterer Form als die vorangehenden lateinischen Strophen, welche die erste und zweite Zeile von acht Hebungen durch Cäsurreime zerlegt haben, sodass sie sich nun als vier vierhebige Verse mit überschlagendem Reim darstellen. Die dritte Zeile hat in der deutschen Strophe eigene Binnenreime *schœne: kœme,* im Lateinischen sind auch statt dieser Cäsur-

reime eingeführt: 1, 5. 6 *materies : sentio* im Reim auf *glacies*: *favonio*. Die letzte Zeile der deutschen Strophe ist zum Refrain geworden. — 165a ist eine höchst einfache, altertümliche Strophenform, dieselbe wie Regensb. MF. 16, 1 (Scherer D. Stud. 2, 465 [31]): Strophe von vier vierhebigen stumpfen Reimzeilen, erweitert durch viermal gehobene stumpfe Waisen vor der ersten, zweiten und vierten Zeile. Die erste und zweite Waise haben die lateinischen Strophen mit Cäsurreimen versehen, sodass die Strophe sechs überschlagende Reimzeilen erhält, vor der letzten eine Waise.

Will man nicht das natürliche Verhältnis der Dinge auf den Kopf stellen, so wird man zugeben, dass für diese neun Lieder die deutschen Strophenformen als die Vorbilder, die lateinischen als die Nachbildungen erwiesen sind. Mit Martin anzunehmen, dass hier überall die deutschen Strophen die vorhandenen Mittel- oder Cäsurreime aufgegeben hätten, widerspricht doch unserer sonstigen Kenntnis von der Geschichte dieser Reime völlig. — Dem entsprechend nehme ich auch umgekehrt an, dass 104a den gegenüberstehenden lateinischen Strophen nachgebildet ist, da sie den überschlagenden Inreim einführt. Weniger sicher ist diese Annahme für 105a und 132a: zwar entbehren auch hier die lateinischen Strophen des Cäsurreims, aber es gibt auch Strophen desselben Tons, wo sowol im Lateinischen als im Deutschen die Cäsurreime durchgeführt sind: 99. 101. Es könnte also Str. 132a, die genau 99 und Str. 105a, die genau 101 entspricht, nur aus Versehen in der Handschrift neben 132 und 105 geraten sein.

Ein zweiter Grund lässt sich aus den Formen für die Ursprünglichkeit der deutschen Strophen herleiten, wenn man die Versausgänge betrachtet. Die deutschen Strophen 106a. 107a. 115a. 133a. 134a. bestehen aus lauter stumpfen Versen: dem gegenüber führen die lateinischen Strophen 106 im Aufgesang Wechsel von klingendem und stumpfem Verse ein und machen auch die vorletzte Zeile des Abgesangs klingend, ebenso 133; klingenden Inreim setzen die lateinischen Strophen von 107 in der ersten und zweiten Zeile ein, ebenso 115, 2 (oder ist zu lesen *máritáli? artificiáli*); 134 sind die ersten beiden Reimzeilen klingend gemacht. Nur in 133 und 115, 2 tritt dabei eine Verminderung des Verses um eine Hebung ein, in den übrigen Strophen, auch 107, wo *ich hán geséhen daz mir* entspricht *ergo militémus*, wird der klingende Reim ganz gleichwertig dem stumpfen, die zweite Silbe des Reims also einfach als überzählig nachschlagend und indifferent betrachtet. Das Letztere ist offenbar der lateinischen Metrik gemäss. Man kann daher mit gutem Grunde annehmen, dass in 115, 2 und 133 die zweisilbigen Reime doch auch stumpf gemeint sind, also *máritáli*, *ártificiáli; elátá*, *animátá*, *stéllae*, *méllé*, *timórém*, *ardórém*, *in caminó*, *vinó* zu betonen sei, wie Martin (S. 57) das für 112 zugibt: *antiquús*, *amícus* u. s. w. Darin hat man dann Einfluss der deutschen Metrik anzuerkennen. Wäre hier das Lateinische das Original, so müssten natürlich die zweisilbigen Reime nach lateinischer Metrik, also als wirklich klingend, angesehen werden, und dann wäre unerklärlich, warum die deutschen Nachbildungen an die

Stelle des klingenden Reims einen stumpfen gesetzt und die Zahl der Hebungen um eine vermehrt haben sollten. — In 103a ist der Aufgesang stumpfreimend, in den lateinischen Strophen wechseln stumpfe mit klingenden Versen. — Die stumpfen Versausgänge sind offenbar etwas Deutsches, Altes und Volkstümliches. Dass sie in den lateinischen Strophen beseitigt wurden, ist wahrscheinlicher, als dass sie in die deutschen erst durch Aenderung eingeführt wurden.

Eine dritte Eigentümlichkeit der deutschen Strophen, die auffallen würde, wenn sie den lateinischen nachgebildet wären, ist der doppelte Auftakt. Ein schwerer Fall kommt in der auch von MARTIN als Originaldichtung anerkannten Strophe 112 vor: *gruont der wâlt*, andere Beispiele 106a, 7; 108a, 4.

Aus der Betrachtung der Form ergaben sich mehre Gründe, die es wahrscheinlich machten, dass die lateinischen Strophen Nachbildungen der deutschen sind.

MARTIN betrachtet nun, um seine Ansicht zu stützen, auch den Inhalt der lateinischen Lieder und ihrer deutschen Anhänge: zunächst die anonymen Strophen, dann die, welche bekannten Dichtern angehören, zuletzt solche, deren Form sich nur bei bekannten Dichtern findet. In keiner der anonymen deutschen Strophen sei „ein wirklich individueller Gedanke oder eine Hindeutung auf bestimmte Verhältnisse" zu finden (S. 61). Das spricht aber sicherlich eher dafür, dass sie die älteren Vorbilder der lateinischen Lieder als dass sie diesen nachgeahmt sind. Allgemeinster einfachster Ausdruck des Naturgefühls ohne Beimischung subjectiver Erfahrung zeigt sich gerade auch in vielen unserer ältesten Minnelieder, die doch aus ritterlichen Kreisen stammen. Wie viel mehr werden wir das Gleiche bei allen rein volkstümlichen Liedern erwarten! Dass „diese deutschen Strophen zugleich dieselbe Färbung tragen, die wir ausser in den ihnen gegenüberstehenden lateinischen Liedern auch sonst in der Vagantenpoesie antreffen, dass sich Beschreibung der Jahreszeit, Aufforderung zum Tanz, Schilderungen des sinnlichen Verlangens und Genusses wiederholen" — ich weiss nicht, wie MARTIN das zum Beweise benutzen will. Alles dies ist doch recht eigentlich immer als der wesentliche Charakter der ältesten deutschen lyrischen Volkspoesie angesehen worden. Und wir haben noch in den Natureingängen der Reien Neidharts deutliche Beispiele dieser uralten Dichtung: CB. 130a weicht in seinem Ton durchaus nicht von den übrigen Frühlingsstrophen der CB. ab, und doch ist es die erste Strophe eines Reiens Neidharts (11, 8). Man vergleiche einmal Neidhart 4, 31—5, 2; 5, 8—13; 26, 23—28; 29, 27—34. Sind etwa diese Strophen so besonders individuell? Und sie sind doch keine Nachdichtungen. Einzelnes in den deutschen Strophen der CB. lässt sich unmittelbar mit Neidhart vergleichen: 115a *ich gesach den sumer nie daz er sô schône dûhte mich*, Neidhart 22, 38 *ich gesach den walt und al die heide nie vor manegen zîten in sô liehter ougenweide;* 10, 23 *ichn gesach vor mangem jâre ein schœner (zît) nie;* 15, 21 *ine gesach die heide nie baz gestalt;*

123a, 5 *bluomen unde klê hât diu heide vil als ê*, Neidh. 4, 32 *hebt sich aber der vogele schal, hiuwer als ê grüener klê;* 7, 11 *ez meiet hiuwer als ê;* 26, 26 *aber als ê ist diu heid mit rôsen umbevangen;* 100a, 5 *der winder der heide* (Bartsch) *tet senede nôt, der ist nu zergangen, si ist wunneclich bevangen von bluomen rôt* (vgl. Rietenb. MF. 19, 15), 104a, 6, vgl. Neidh. 24, 13 *nu ist der küele winder gar zergangen*, 29, 27 *nu ist vil gar zergangen der winder*, MF. 33, 18; 184, 1. — Stehend ist *der winter kalt* 102a, 1, wie Neidh. 10, 24; 11, 10; 22, 11; 29, 28; 38, 10; 51, 4. — *geloubet stât der grüene walt* 102a, 3, 123a, 7, vgl. Neidh. 8, 20; 10, 26; 11, 9; 20, 38; 22, 10; MF. 108, 10; der Wald heisst auch bei Neidhart oft grün: 15, 24; 29, 30; 52, 23; MF. 6, 14; 101a, 1 *in liehter varwe stât der walt* vgl. Neidh. 6, 1 *der walt . . . derst in liehter varwe gar;* 15, 23 *in liehter ougenweide den grüenen walt.* — 101a, 8 *der winder sî gehœnet* wie Neidh. 21, 37 *der winder sî gunêret.* — 123a, 1 *diu werlt vröut sich uber al gegen der sumerzîte*, vgl. Neidh. 17, 19; 21, 34; 24, 16; 29, 35. — Ganz volkstümlich und sicher einheimischen Ursprungs ist die Aufforderung an die Hörer, den Sommer zu empfangen, sich zu freuen bei Sang und Tanz: CB. 100a, 1—3; 103a, 1—2; 104a, 4 *stolze meide wesent balt*, vgl. Neidh. 14, 8; 15, 26; 18, 19; 25, 32. — 139a, 7 *ich sih die liehte heide in grüener varwe stân, dar suln wir alle gâhen die sumerzît enphâhen: des tanzes ich beginnen sol*, vgl. Neidh. 6, 22; 14, 10. 11; 27, 9.

Die deutschen anonymen Strophen enthalten durchaus die alten Elemente der volkstümlichen Naturpoesie in ungetrübter Reinheit. Nicht Armut erfindungsloser Nachahmer, sondern ursprüngliche Schlichtheit, volkstümliche Knappheit herrscht in ihnen. Dass ähnlicher Inhalt auch in der lateinischen Vagantenpoesie begegnet, erklärt sich daraus, dass ja auch in dieser immerhin die nationale Poesie sich abspiegelt. Das eigentlich Charakteristische der Vagantenpoesie in der Behandlung der Naturempfindung, das zum Teil noch auf antike Vorbilder zurückgeht, ist von den ältesten deutschen Minneliedern nicht übernommen. Die Nachtigall ist nie und nirgends im ältern Minnesang die klagende Philomele des Altertums, deren elegischer Gesang in Verbindung gestellt wird mit der Liebessehnsucht, sondern stets der stolze, freie, hell oder gar wild und kriegerisch singende Vogel (daher sehr oft im Minnesang *hôher sanc* der Nachtigall, z. B. MF. 18, 18), ein Bild des Mutes und der Kraft eher als eins der Sehnsucht, der Wehmut (vgl. auch die schöne Abhandlung Uhlands German. 3, 129 ff.). Einzelne Gedanken mögen den deutschen Minnesängern aus der Poesie der fahrenden Kleriker überliefert sein, so die Vorstellung der Liebeswunden und ihrer Heilung in Anlehnung an Ovid, ferner die Waffen der Frau Minne oder Venus, aber dass ein tiefer gehender Einfluss stattgefunden, ist nicht glaublich; es hat auch noch Niemand den Versuch gemacht, einen solchen nachzuweisen. — Die Einzelheiten, die Martin (S. 61) hervorhebt als Beweise einer Entlehnung aus dem Lateinischen, sind sehr unglücklich gewählt. Warum die Bezeichnung *vrô Vênus* 124a, 4 den Gelehrten verraten soll,

weiss ich nicht, da sie doch aus Veldekes Eneide bekannt war und schon Morungen seine Geliebte eine *Vênus hêre* (138, 33) nennt. Der Brief, den der Dichter gesandt hat, 140a, 1 soll den Schreiber kennzeichnen. Aber ist etwa Gahmuret deshalb ein Schreiber, weil er bei Wolfram an Belakane einen Brief richtet? Oder der Taler, weil er (Ld. 37, 6) das Künzlein auffordert, der Geliebten *den brief* zu bringen? *brief* bedeutete ganz gewöhnlich den meist nicht selbst geschriebenen Liebesbrief, den der Ritter an die Geliebte schickt. Bei Ulrich von Lichtenstein ist Frd. 99, 25 *brief* gleichbedeutend mit *büechelîn*, 57, 23 und 321, 21 aber enthält er *diu liet;* 9, 17 *an prieven tihten süeziu wort* heisst nur „Liebesgedichte verfassen, die schriftlich aufgezeichnet werden können"; vgl. auch Reinmar v. Zweter MSH. II, 190b (Spruch 75, 4); Ld. 98, 62. — Endlich soll nach MARTIN die Hervorhebung, dass die Frau *edele* ist, 166a auf einen Nichtritter als Verfasser schliessen lassen. Aber ich kann ihm ohne Besinnen drei ritterliche Dichter nennen, die auch ihre Geliebten ausdrücklich als *edele* bezeichnen: Meinloh 12, 31; 15, 2. 11; Dietmar 38, 33; Veldeke(?) 60, 25. — Von den „ungeschickten Ausdrücken", die MARTIN anführt und die den um den Reim verlegenen Nachdichter verraten sollen (S. 62), kann ich keinen als ungeschickt gelten lassen. Aber wären sie es auch, so würde daraus nichts zu schliessen sein. Auch dass 111a. 117a. 133a. 136a nicht kunstvoll, nicht „zu loben" seien, beweist nicht, dass sie Nachdichtungen sind, vielmehr eher das Umgekehrte.

Für ein Lied folgt aus der Betrachtung des Inhalts zur Evidenz, dass die vorangehenden lateinischen Strophen Nachdichtungen sind: 141a. MARTIN übergeht dies Lied mit Schweigen. Die Form ist höchst einfach und altertümlich: sechszeilige Strophe aus viermal gehobenen stumpfen Versen mit gepaartem Reim, die beiden letzten Verse bilden den Refrain. Die beiden deutschen Strophen sind einer Frau in den Mund gelegt oder von ihr gedichtet. Der Inhalt und die Darstellung ist von rührender Innigkeit und schlichtester Einfalt: Aufforderung an die Gespielinnen, auf die Heide zu gehen, wo die Blumen entsprungen sind; dann liebkosende Anrede an die Minne, sie möge ihr ein Kränzlein machen für ihren Geliebten, den stolzen Mann. Das Ganze von unbeschreiblicher Lieblichkeit. — Das Fehlen der Senkung 1, 3 *vil liebé gespilen*, die gepaarten stumpfen Reime rücken das Lied in eine frühe Zeit, der Ausdruck *der wol nîben dienen kan* beweist aber, dass es die Einführung des Minnedienstes bereits voraussetzt. Es mag daher zwischen 1175 und 1185 entstanden sein, später sicher nicht. Dem gegenüber betrachte man das lateinische Lied: in sieben Strophen weiter nichts als eine aller individuellen Charakterisirung entbehrende Beschreibung der Schönheit der Geliebten, Versicherung der Liebe und zum Schluss ein begehrlicher Wunsch. Wie aus diesem lateinischen Gedicht von redseliger Künstlichkeit und wenig züchtigem Witz das deutsche Liedchen mit seinem reinen, zarten und keuschen Ton geworden sein soll, ist mir wenigstens völlig unbegreiflich. Wol aber das Umgekehrte recht wahrscheinlich: ein verliebter Kleriker fand das deutsche

Tanzlied vor, bildete es nach seinem etwas verdorbenen Geschmack um, indem er eine glänzende Schilderung seiner Erwählten und einen Vagantenscherz anbrachte. Indess dies allein mag noch nicht beweisend sein. Nun aber der Refrain in beiden Liedern. Der eine spielt sicher auf den andern an: *mîn geselle, chum mit mir* und *mîn geselle chumet niet.* Welcher ist das Original? Doch offenbar der erste, der Refrain der deutschen Strophen; denn er ist wirklich aus einer bestimmten Situation heraus gedichtet, enthält eine Anrede an eine gegenwärtige oder gegenwärtig gedachte Person, während der Refrain des lateinischen Lieds erstarrt ist zur blossen Bemerkung einer Tatsache und fast wie ein Citat klingt. Ferner aber, wie will man die erste Zeile des Refrains der lateinischen Strophen (nach MARTINS Darstellung des Metrums (S. 54) die ersten zwei Zeilen) erklären, wenn das lateinische Lied das Original war? Höchst auffallend wäre doch dann schon an und für sich die Anfügung eines deutschen Refrains, die sich leicht begreift, wenn das lateinische Lied dem deutschen nachgedichtet war. Ganz unerklärlich aber würde der doppelte Ausruf: *mandaliet! mandaliet!* sein. Was will der lateinische Dichter mit diesem altertümlichen deutschen Ausdruck für „Freudenlied" sagen? Er kann damit doch nicht sein eigenes Gedicht meinen, denn das ist ja nur eine einfache Schilderung und ein Wunsch. Unter *mandaliet* versteht man aber etwa ein Lied, das zur Freude auffordert, selbst freudig bewegt, oder zum Tanze einladet oder zum Tanze gesungen werden kann, mit einem Wort ein Lied, das etwa so beschaffen ist, wie unser deutsches 141a. Dies könnte man sehr wol ein *mandaliet* nennen, und hatte es der lateinische Dichter bei seiner Nachahmung im Sinne, so konnte er mit seinem zweimaligen *mandaliet* darauf anspielen. Gerade diese Wiederholung des Ausdrucks wäre höchst merkwürdig, wenn die lateinischen Strophen das Original wären; denn es ist doch absolut kein Grund vorhanden, wenn der Kleriker sein Gedicht wirklich törichter Weise ein *mandaliet* genannt hätte, diesen unpassenden Namen so nachdrücklich zu wiederholen. Die Wiederholung aber erklärt sich leicht, wenn man Nachahmung des deutschen Refrains annimmt: denn hier ist das zweimalige *ich sage dir* völlig am Platze; es enthält eine hübsche Steigerung der Aufforderung, mitzukommen zum Tanz. — Schliesslich macht es auch der bildliche Ausdruck in 3, 3. 4 wahrscheinlich, dass das lateinische Gedicht eine Nachdichtung ist, denn er stammt doch wol aus deutscher Poesie. — Ich glaube aber, dass man in vorliegendem Falle das Verhältnis zwischen dem deutschen Liede und seiner lateinischen Nachbildung noch deutlicher erkennen kann. Ich halte das Ganze für den Liebesbrief eines Klerikers an seine Schöne: *o mi dilectissima, mente lege* (Hs. *mentes legis*) *sedula, quod* (Hs. *ut*) *mea refert littera.* Diesem lateinischen Brief angehängt ist nun das alte deutsche Liedchen, dessen Nachbildung er ist. Das Verhältnis ist also ähnlich wie bei der Strophe *dû bist mîn, ich bin dîn* s. HAUPT MF. S. 221 ff. So gewinnt denn auch der Refrain *mandaliet! mandaliet! mîn geselle chumet niet* besonderes Licht: er ist ein versteckter Vorwurf gegen die spröde Geliebte, die nicht mitkommen will, und des Kle-

rikers Verhältnis wird dadurch als ein Gegenstück zu dem im deutschen Liede vorausgesetzten bezeichnet.

Gegen MARTINS Annahme spricht ferner, was er gerade zu ihren Gunsten anführt, dass die deutschen Strophen meist für sich stehen und eine Fortsetzung nicht erwarten lassen. Die Entwickelung des deutschen Minnesangs führte gerade von der Einstrophigkeit fort zur Mehrstrophigkeit. Es ist undenkbar, dass ein in mehren lateinischen Strophen breit ausgeführter Stoff „in eine deutsche Strophe zusammengedrängt sei" (S. 62). Das könnte nur geschehen sein von einem Liebhaber altertümlicher Poesie, der sich über die ausgebildete Kunst ärgerte und die mehrstrophigen Gedichte mit Ueberlegung zurückschraubte in eine einzige, gedrängte, einfache. Natürlich kann es solch einen Menschen im zwölften Jahrhundert nicht gegeben haben, und wir sind genötigt, die deutschen Einzelstrophen für älter zu halten als die lateinischen vielstrophigen Lieder.

Noch unwahrscheinlicher wird MARTINS Annahme, wenn man die deutschen Strophen bekannter Dichter ins Auge fasst. Hier begreife ich gar nicht, wie MARTIN es überhaupt hat für möglich halten können, dass die deutschen Dichter die lateinischen Strophen nachgebildet hätten. Schon bei der Strophe Dietmars 164a war aus der Betrachtung der Form oben geschlossen worden, dass die lateinischen Strophen als die kunstvolleren die Nachbildungen seien. Ebenso ist 106a (MF. 203, 10) — übrigens sicher nicht von Reinmar — älter als die lateinischen gegenüberstehenden Strophen: MARTIN freilich sagt (S. 63), die deutsche Strophe hätte „die Form der lateinischen Strophe wesentlich umgestaltet, vereinfacht; der Lateiner habe prunkvoll den Frühling und die Liebe geschildert, der deutsche Dichter das Selbstgespräch einer Liebenden (das ist aber gerade die älteste nachweisbare Gattung deutscher Minnepoesie: MF. 37, 4 ff.!) gedichtet." Daraus ergibt sich eben, dass die lateinischen Strophen die Nachbildung sind. Denn die Entwicklung des Minnesangs führt ununterbrochen und direct hin zu grösserer Künstlichkeit, Bereicherung der Ausdrucksmittel, Anwendung neuer wirksamerer Motive. — Wichtiger sind 113a; 128a; 114a. 131a; 130a: das sind Strophen aus Liedern Morungens (142, 19), Reinmars (185, 27), Walthers (51, 29. 37), Neidharts (11, 8). Diese einzelnen Strophen sind aus mehrstrophigen Liedern dieser Dichter entnommen, doch so, dass sie meist einen abgeschlossenen Sinn ergeben, und zusammengestellt mit lateinischen Liedern. Wie sollten nun Reinmar und Morungen und Neidhart dazu gekommen sein, jeder je eine Strophenform lateinischer Vagantenlieder nachzuahmen, sie, die so reich an eigenen Tönen sind und ihre Vorbilder für die Form in einheimischer Ueberlieferung oder bei romanischen Dichtern suchen? Vollends aber, was uns hier zumeist angeht, wenn die Strophen Walthers, die beide demselben Ton angehören, Nachbildungen der gegenüberstehenden lateinischen Strophen wären, wie sollte man sich dann erklären, dass in der Handschrift der CB. bei 114 nicht die Anfangsstrophe des Waltherschen Tons aufgenommen ist? 114 hat sich oben bereits als Nachdichtung von Walth. 51, 29 erwiesen durch die

Mittelreime. MARTIN will gerade 114 als Vorbild für Walther ansehen, 131 nur als Variation. Die Schlussstrophe des Waltherschen Liedes 51, 29 ist nach seiner Ansicht erst vom Schreiber der Handschrift angehängt. Aber mir scheint viel natürlicher die Annahme, dass wirklich diese einzelne Strophe Walthers 51, 29, die durch irgendwelche Gründe besonders beliebt bei den Hörern geworden und viel gesungen war, schliesslich als selbständiges Liedchen in der Ueberlieferung der Spielleute verbreitet wurde. Irgend ein Fahrender, der sie kannte, während ihm die übrigen Strophen desselben Tons unbekannt waren (auch in der Spielmannshandschrift A sind wiederholt einzelne Strophen aus zusammenhangenden Liedern herausgerissen überliefert), wollte ihre Melodie, die ihm gefiel, in einem lateinischen Gedichte wiedergeben. Das ist wahrscheinlich gar nicht im 12. Jahrhundert geschehen. Wir wissen, dass der Marner, ein Fahrender, deutsch und lateinisch dichtete und sich an den verschiedensten Stoffen versuchte (die daktylische Strophe STRAUCH IV, 1 klingt wie manche deutsche der CB.). Er darf uns als Repräsentant einer ganzen Klasse gelten: wie er, mögen viele Fahrende, besonders natürlich Kleriker, deutsch und lateinisch gedichtet haben. Ein Beispiel, wie ein Fahrender des 13. Jahrhunderts dieselbe Strophenform deutsch und lateinisch verwendete, gibt Ld. 98, 281; mit Recht hält BARTSCH dies Liedchen für das Werk des Verfassers von CB. 167. Wie CB. 114a in den Kreisen, aus denen die Lieder der CB. stammen, als selbständiges Liedchen wahrscheinlich verbreitet gewesen ist, so war das sicher der Fall mit der einzelnen Strophe aus einem Tagelied Ottos von Botenlauben 144b (Ld. 26, 55; MSH. I, 32a).

Noch eine Erwägung MARTINS bleibt zu erörtern. — Die deutsche Strophe 165a soll dieselbe Form haben wie Regensb. MF. 16, 1; Morung. 137, 10; Engelhart v. Adelnburg 148, 25; Hartmann 211, 20, (S. 64). Das ist aber nicht richtig. MARTIN hat nicht beachtet, dass Regensburg 16, 1 gar nicht eine sechszeilige Strophe ist, wie nach seiner Darstellung (S. 56) 165a, sondern eine vierzeilige mit drei Waisen vor der ersten, zweiten und vierten Reimzeile. Nun scheint er freilich, indem er (S. 64) SCHERERS (D. Stud. 2, 31) Gleichsetzung von Regensb. 16, 1 und CB. 165a annimmt, seine frühere Auffassung geändert zu haben, wobei aber immer der Ausdruck „eine siebenzeilige Strophenform: 165a" (S. 64) fehlerhaft bleibt; denn SCHERER ist es gar nicht eingefallen, die Strophe des Regensburgers und die deutsche der CB. anders als vierzeilig zu erklären. Keinesfalls darf man CB. 165a den Strophen Morungens, Adelnburgs und Hartmanns gleichstellen. Die Aeusserung „sehen wir, wie wir wol dürfen, ab von der Reimverbindung der ersten mit der dritten Zeile" ist durchaus ungerechtfertigt. Gerade auf die Einsetzung der Cäsurreime in den Waisen kommt ja Alles an; dadurch entsteht eine völlig neue Strophe: statt der vier Reimzeilen sechs, statt der gepaarten Reime überschlagende. Uebrigens ist hier die Strophe Morungens 137, 10 ganz abzusondern; denn in ihr sind alle drei Waisen mit Reimen versehen. Dagegen hat MARTIN Reinmar 191, 34 übersehen, wo genau dieselbe Strophe, wie bei Adelnburg und Hartmann begegnet. Diese

Strophenform, welche die drei Dichter benutzt haben, ist nun völlig gleich der des lateinischen Liedes 165. Was folgt daraus? Ich denke, doch ganz notwendig das Eine: die deutsche Strophe, die in 165a der CB. erscheint und, wie die Uebereinstimmung mit Regensb. 16, 1 zeigt, volkstümlichen, einheimischen Ursprungs ist, war vom Regensburger in den deutschen Minnesang eingeführt in ihrer alten unveränderten Form. Dann hat sie Reinmar so umgeändert, dass die beiden ersten Waisen gereimt sind, nach ihm Engelhart v. Adelnburg und Hartmann. Nach ihrem Vorbild mögen die lateinischen Strophen gedichtet sein. Eine noch weitere Veränderung durch Einsetzung des Reims auch in der dritten Waise zeigen Morung. 137, 10 und MF. 203, 10, letztere stimmt genau mit der zweiten Strophe Morungens ohne das Geleit. Denn es ist wahrscheinlicher, dass Reinmar oder die beiden andern streng höfischen Dichter eine Strophenform des deutschen Minnesängers, des Burggrafen von Regensburg, der kurz vor ihnen dichtete, umgebildet haben, als dass sie in die Schule verlaufener Kleriker gegangen sein sollten, mit deren Poesie die ihrige ebensowenig etwas gemein hat, als sie im Leben in nähere Berührung mit ihnen kommen konnten.

Die Strophenform von CB. 123a ist gleich Dietmar MF. 39, 30. Das Schema ⏑ 4 a. 3 ⏑ b, 4 a. 3 ⏑ b; 4 c. 4 c. 4 d. 4 d. leitet man am besten her aus der alten, volkstümlichen, deutschen sechszeiligen Strophe mit gepaarten Reimen, vor deren erste und zweite Reimzeile vierhebig stumpfe Waisen getreten sind. Das erste Reimpaar mochte früh zweisilbigen Reim bekommen haben, wie in der vierzeiligen, der Moroltstrophe ähnlichen, MF. 3, 7 das zweite Reimpaar ihn bekommen hat (Scherer D. Stud. 1, 284). Daraus entwickelte sich rasch klingender Reim. Ein Ursprung aus lateinischen Strophen ist ganz unwahrscheinlich. — Bedenkt man ferner die Aehnlichkeit des Inhalts zwischen der lateinischen Strophe 123 und ihrem deutschen Anhang, und wie wieder in der ersteren ins Einzelne gehend das ausgeführt ist, was im Deutschen noch angedeutet, abgebrochen kurz erscheint, wie wahrscheinlich es also ist, dass die deutsche Strophe die ältere ist, so verliert auch dieser Beweis Martins alle Kraft. Wir haben in 123a eine weitverbreitete deutsche volkstümliche Strophenform zu erkennen, die Dietmar v. Eist benutzte, weil zu seiner Zeit das literarische Eigentumsrecht noch nicht so scharf ausgebildet war, wie im späteren Minnesang; sie benutzte auch ein vagirender Kleriker.

Bei 134 steht es ganz ebenso, wie bei 165. Wieder ist die deutsche Strophenform ohne allen Zweifel das Original: 4 Waise ⏑ 3 a. ⏑ 4 Waise ⏑ 3 a. 4 b. ⏑ 4 b. ⏑ 4 b, das ist eine alte zweiteilige Reienform mit stumpfen Reimen; der dreifache Reim am Schluss ist alt (vgl. Scherer D. Stud. 1, 338; Wackernagel Littg.[2] 167, A. 5). Die lateinischen Strophen stimmen mit Johansdorf 92, 14 und Reinmar 193, 22 überein: hier sind die Waisen mit Reimen versehen, die ersten beiden Reimzeilen klingend und der letzte Reim mit dem zweiten der Strophe gleich gemacht; so ist eine künstliche dreiteilige Strophe mit Wechsel von stumpfem und klingendem Reim, überschlagenden Reimen im Aufgesang und Anreimung des Ab-

gesangs entstanden. Es ist undenkbar, dass daraus die deutsche Strophe 134a hervorgegangen sein sollte. — Die Strophenform des lateinischen Gedichts 90 ist gleich Dietmar 35, 16; Veldeke 65, 13; 67, 9. 17; Rugge 103, 3. Aber das ist wieder die einfache alte Strophe Otfrieds: vier stumpfe vierhebige Reimzeilen, vor jeder eine viermal gehobene stumpfe gereimte Waise. Darauf konnten hundert Dichter unabhängig von einander kommen. Scherer (D. Stud. 2, 475 [41]) ist geneigt, trotzdem eine Entlehnung anzunehmen, aber ich habe hier nur Zweifel. Der lateinische Dichter benutzte ebenso, wie die deutschen Minnesänger, eine längst bekannte Strophenform. — Die Strophe des Weihnachtsliedes CCII, 2, 1 kann gar nicht mit Dietmar 33, 15 verglichen werden, da die Reime nicht stimmen. Was Martin zum Schluss seiner Beobachtung dieser Uebereinstimmungen bemerkt, es liege nahe, anzunehmen, dass diese Strophenformen zuerst lateinisch vorlagen und dass die deutschen Dichter, die sich ihrer bedienten, sie deshalb als herrenloses Gemeingut ansahen, ist, auch ganz allgemein betrachtet ohne Rücksicht auf meine oben im Einzelnen gemachten Einwendungen, unzutreffend. Wie sollten die deutschen ritterlichen Minnesänger auf diese lateinischen Vagantenstrophen gekommen sein? Sie wurden doch mündlich verbreitet, lagen also nicht als etwas Festes vor. Es müsste doch dann ein innerer Zusammenhang zwischen den Dichtungen Jener und den lateinischen sich zeigen. Aber nichts der Art. Rein und keusch ist der Ton der ältesten Minnelieder, einfach und natürlich die Darstellung, tief ihre Empfindung: üppig und glänzend dagegen ist die Poesie der Vaganten, innerlich verdorben und übercultivirt, das Erzeugnis eines Standes, der viele zweifelhafte Existenzen, die im Leben Schiffbruch gelitten, viel Wüstheit und Witz in sich hielt. Und in all den deutschen Strophen der CB., welche lateinischen gegenüberstehen, findet sich auch nicht ein Zug, nicht ein Gedanke, der unzweifelhaft aus der lateinischen Poesie entlehnt wäre.

Nach alledem werden wir auch Walthers Lied 39, 1, das in seiner Strophenform übereinstimmt mit CB. 98, als Nachbildung nicht ansehen können. Es ist deshalb noch nicht nötig, wie Martin (S. 65) meint, sich das Verhältnis so vorzustellen, als habe „Walther ein Winterlied gedichtet, ein anonymer Dichter dies mit einem schwachen Frühlingslied in der gleichen Strophenform parodirt, ein lateinischer Dichter nicht das Lied Walthers, sondern die Parodie übersetzt." Denn 98a ist keine Parodie, sondern ein ganz unschuldiges Frühlingsliedchen, wie Jeder, der es unbefangen liest, zugeben wird. Walthers Lied 39, 1 dichtete ein Fahrender deutsch und lateinisch nach. — Auch Walth. 75, 25 ist nicht nach lateinischem Muster gedichtet. Vielmehr ist das Lied CB. 95, das in gleicher Strophenform abgefasst und in M unvollständig überliefert ist, in der Sterzinger Miscellaneenhandschrift (Zingerle Wiener Sitzungsberichte 54, 1, 293 ff.) vollständig mit der Ueberschrift *Marnarii de vocalibus* (Martin Zs. 20, 128) erhalten und auch gewiss vom Marner verfasst, da ja die Benedictbeurner Handschrift auch noch ein anderes lateinisches Gedicht von ihm aus dem Jahr 1230 oder 1231 enthält (Strauch S. 94, vgl. Einleitung S. 7 ff.).

Ich denke nach obigen Erörterungen wird wol auch Niemand geneigt sein, der Vermutung MARTINS, Walthers Lied *Under der linden* sei trotz der Ungleichheit der Strophenform eine Nachahmung von CB. 125 a, irgend welche Wahrscheinlichkeit zuzugestehen. Ist aber damit nur gemeint, Walther habe ähnliche Lieder wie CB. 125 a, die denselben Gegenstand behandelten, gekannt und auf sich wirken lassen, so ist nichts dawider einzuwenden. Die Umkehr der Zeilen, die er 87, 1 anwendet und die in der deutschen Strophe 136 a erscheint, wird er gewiss aus volkstümlicher Poesie, nur nicht gerade aus dieser Strophe entlehnt haben, denn er schöpfte aus volkstümlicher Ueberlieferung in allen seinen Liedern, die ich unter dem Namen seiner volksmässigen Lyrik zusammengestellt habe.

Hinsichtlich der Form dieser volksmässigen Lieder verdient hervorgehoben zu werden, dass zwei derselben auffallende Aehnlichkeit mit Strophenformen Reinmars zeigen und dadurch mit einen Grund liefern, durch den es unmöglich wird, an der hergebrachten Ansicht von Walthers Jugendliedern der niedern Minne festzuhalten. Die Uebereinstimmungen sind nämlich nur zu erklären, wenn den volksmässigen Liedern, in denen sie vorkommen, bereits die Epoche von Walthers Dichten vorangegangen war, in der er in Nachahmung Reinmars höfische Minnelieder dichtete.

Ueber die Form von 49, 25 ist schon oben (S. 20 f.) gesprochen. Walth. 72, 31 hat das Schema 5 a. ∪4 b, 5 a. ∪4 b; 4 c. ∪8 c, davon unterscheidet sich Reinm. 185, 27 nur durch eine Hebung im letzten Vers: Schema 5 a. ∪4 b, 5 a. ∪4 b; (∪) 4 c. ∪7 c; ähnlich ist auch Reinm. 169, 9: 5∪a. 4 b, 5∪a. 4 b; 4 c. 6 c. — Bemerkenswert ist übrigens auch die Aehnlichkeit zwischen Walth. 73, 17. 18 und Reinm. 186, 15—18 hinsichtlich des Gedankens. — Alle übrigen Strophenformen der Lieder dieses Kreises haben nichts mit Reinmarschen Vergleichbares.

Der Stil dieser Lieder ist durchaus frei von jedem erkennbaren Einfluss des Reinmarschen, während in den höfischen Liedern, auch in seinen besten und originellsten, Walther immer doch noch vielfach, wenn auch massvoll, die von Reinmar geschaffene Technik benutzt oder wenigstens weiterbildet.

Ueber diejenigen Lieder will ich noch Einiges bemerken, bei denen die Gründe, aus denen ich sie in den Kreis der volksmässigen Lyrik gezogen habe, vielleicht nicht sogleich ersichtlich sind. Keiner Erläuterung bedürfen nach dieser Richtung 39, 1; 39, 11; 49, 25; 51, 13—36; 65, 33; 74, 20; 75, 25; 94, 11; 110, 13; 112, 3—9, wol aber die übrigen. 72, 31 kann nicht in höfischem Kreise gesungen sein: der Geliebte Flüche, zuletzt sogar Schläge anzudrohen, wäre in vornehmer Gesellschaft nicht möglich gewesen, wie WILMANNS richtig gefühlt hat (Zs. 13, 268). PAULS Einwand (Beitr. 2, 484) trifft nicht. Auf volkstümliche Ueberlieferung scheint auch der Schluss zurückzugehen: 73, 20—22. Aehnlich hofft Morungen 125, 14 *daz noch schœne wirt mîn sun daz er wunder ane gê alsô daz er mich reche und ir herze gar zerbreche, sô sin alsô rehte schœnen sê*, vgl. auch das pseudo-Wolframsche Lied Lchm. XII, 20; das Volkslied vom Moringer und ein

anderes, auf das Wilmanns zu 12, 30 seiner Ausgabe aufmerksam macht. — Wer mit *guote liute* (72, 33), für die das Lied gedichtet ist, gemeint sei, ergibt 114, 34 *joch schât ez guoten liuten, wære ich tôt, die nâch fröiden rungen und die gerne tanzten unde sprungen.* Das deutet nicht gerade auf höher stehende Gönner, eher auf vertrautere Freunde. Das intime Verhältnis zu den Hörern, das sich 72, 36 ausspricht (vgl. Uhland Volksl. I, Nr. 47, 6), ist ein charakteristischer Zug von Walthers volksmässiger Lyrik überhaupt. Ein Zeichen dafür ist die ungemein häufige Anrede an die Hörer. — 73, 23 ziehe ich in diesen Kreis wegen der kräftigen Ausdrücke (73, 31; 74, 6) und besonders wegen der volkstümlichen Erweiterung des Abgesangs der letzten Strophe durch dreimalige Wiederholung der fast gleichlautenden Wendung; ähnlich bei Friedrich dem Knecht MSH. II, 170 b der Refrain *hei grâwer Otte! hei grâwer Otte! grâwer Otte, nu pflege din got, wis stolz, grâwer Otte.* — 50, 19 will Paul (a. a. O. 484) wegen der Erwähnung der *huote* (50, 27) auf ein Verhältnis der hohen Minne beziehen. Aber dem widerspricht 51, 1 ff., was doch offenbar heisst „du bist weder *edel* (adlich) noch reich, wie andere Frauen, aber mir lieber als alle." Der Ausdruck „*huote*" stammt zwar aus dem höfischen Minnedienste her und setzt Kenntnis höfischer Poesie voraus (s. o. S. 15), konnte aber dann auch von einem bewachten Mädchen niedern Standes gebraucht werden. — 111, 12 ist eine Opposition gegen höfische Sitte und höfischen Prunk. Der geputzten Dame wird das einfache Mädchen des Volkes gegenübergestellt. Die Gesinnung ist dieselbe wie etwa in Freidanks (125, 15) *swaz mit varwe ist überzogen, dâ wirt man lihte an betrogen.* Das Gedicht kann kaum in höfischer Gesellschaft vorgetragen sein. — 114, 23: volkstümlich ist der Schluss *got gesegen iuch alle*, der Dichter tritt aus dem Zusammenhang des Gedichts heraus mitten unter die Zuhörer mit einem Wunsch für ihr Wohl. Auch der Eingang mit der Naturschilderung hat volksmässigen Charakter: die liebevolle Erwähnung der Leiden der kleinen Vögel beruht auf der in der Volkspoesie verbreiteten innigen Teilnahme an dem Leben der Vögel, bei Walther noch 40, 16 (vgl. Hoffmann Horae Belg. II² S. XLVII; Erk Liederhort S. 364 (Nr. 163, 4)); 51, 26; 58, 27; 111, 5.

So hat, was Wolfram so gross gemacht hat, auch Walther emporgehoben, dass er im Menschlichen und im Leben seine Stoffe suchte und das rein Beobachtete und treu Aufgenommene mit der bedeutenden eigenen Persönlichkeit zu durchdringen wusste.

Was Walther in der volksmässigen Lyrik erreicht hatte, fand wenig Nacheiferung. Schon zu seinen Lebzeiten drang eine poetische Richtung in die höheren Kreise, die seiner Natur zuwider sein musste, die Neidhartische Poesie. Walther verwandelte das Leben in ein Bild: sie suchte es wieder zum Stoff zu erniedrigen. Sie griff, als Rückschlag gegen die überzarte höfische Minnepoesie, nach dem Rohen, dem Lüsternen, und wenn Neidhart selbst, wo nicht immer die ethische, so doch die ästhetische Schönheit bewahrte, so ward das bei seinen Nachahmern ganz anders. Walthers Verhältnis zu Neidharts Poesie konnte nur ein feindliches sein: denn was er mit sittlichem Ernst zu veredeln trachtete, das

verzerrte dieser zur Belustigung einer blasirten Gesellschaftsklasse. Ein Zeugnis für Walthers Stellung zur höfischen Dorfpoesie besitzen wir, wie ich glaube, in dem Gedicht *Owê hovelîchez singen* 64, 31. So hatte es schon UHLAND (Leben Walthers 99; Schr. 5, 71) verstanden. LACHMANN (zu Walther 65, 32) und entschiedener HAUPT (zu Neidhart 86, 30, S. 217) haben sich dagegen erklärt, wol kaum mit genügenden Gründen. Was ist näher liegend als unter den *ungefüegen dœnen* (64, 32), die *ze hove* den rechten Sang stören (65, 9), die Poesie im Geschmack Neidharts, wenn nicht gar seine eigene zu verstehen. Persönliche Bekanntschaft Walthers mit Neidhart ist, wiewol möglich (WILMANNS zu 76, 39 seiner Ausgabe), gar nicht nötig, um diesen Angriff zu erklären. Wie bekannt Neidharts Lieder selbst in Thüringen waren, geht aus seiner Erwähnung in Wolframs Willehalm hervor. Dass Walther auf Neidharts Namen in seiner Polemik nicht hindeutet, woran LACHMANN Anstoss nahm, ist nicht wunderbar, da er sich ja nicht gegen dessen Person, sondern gegen die von ihm geschaffene und von Vielen nachgeahmte Kunstgattung richtet. Ein Einwand, den WILMANNS gegen die Beziehung auf die höfische Dorfpoesie macht (zu 76, 39), dass von einer Poesie, die von Anfang an auf höfische Kreise berechnet war, man schwerlich sagen könne, sie sei von den Bauern gekommen (65, 32), erweist sich bei näherer Betrachtung als hinfällig. Die Stelle, die hier in Betracht kommt, lautet: *wurden ir die grôzen höve benomen, daz wær allez nâch dem willen mîn. bî den gebûren liez ich si wol sîn: dannen ists och her bekomen.* Wenn die höfische Dorfpoesie gemeint ist, so kann man *bî den gebûren* nicht mit „bei den Bauern" erklären, darin hat WILMANNS schon ganz Recht; denn die höfische Dorfpoesie wurde in adlichen Kreisen gepflegt. Aber der Zusammenhang lehrt, dass diese Erklärung des Ausdrucks überhaupt unmöglich ist. Der Sinn ist: „würde doch nur die *Unfuoge* von den *grôzen höven* verdrängt, bleiben könnte sie meinetwegen in —" nun wo? Doch offenbar erwartet man als Gegensatz etwa *'in den kleinen höven'*, statt dessen fährt Walther fort *bî den gebûren liez ich si wol sîn.* Es böte sich folgender Ausweg: bekanntlich wird *gebûr* als tadelnde Bezeichnung gebraucht ohne Beziehung auf den Stand, nur um die Rohheit, den Mangel an feinerer Sitte auszudrücken (z. B. Eilh. Tristr. 6679 ff. Iwein 432). Es wäre also denkbar, dass Walther die Kreise, in denen Neidharts Poesie Beifall fand, *gebûre* nannte, weil sie sich dadurch über Sitte und Anstand der höfischen Bildung hinwegsetzten, obwol sie ritterlichen Standes sein mochten. Aber eine befriedigendere Erklärung ergibt sich, wenn man das, was HILDEBRAND im D. Wb. unter *'Gebauer'* (IV, 1, 1, S. 1659) über den Sinn des Worts deutlich gemacht hat, zusammenhält mit dem Gebrauch von *diu gebûrde.* Als eigentliche Bedeutung für *gebûre* ergibt sich dort: „die welche zusammen sich angebaut haben." Deshalb heissen nicht nur die Bauern so, sondern mehrfach auch die Städter (in Schlesien im 13. Jahrhundert *gebûrdinc* die städtische Bürgerversammlung, *giburâ* Tat. 110, 4 Nachbarn in der Stadt); namentlich vom Adel werden die Bürger im 16. Jahrhundert *gebauern* genannt, spöttisch-verächtlich, aber mit Anschluss an

das alte wirkliche Sachverhältnis, weil sie ja zusammmenwohnen und nicht einzeln, wie die vornehmen Adlichen. Nun heisst aber *diu gebûrde,* wie das mhd. Wb. richtig übersetzt, die Landschaft, welche von Gutsherren und Landleuten bewohnt wird: Herb. Trojan. Kr. 1748 bedeutet *gebûrde* das flache Land mit den kleinen Burgen und Mannen im Gegensatz zum Königshof in Troja; aus der *gebûrde* werden *ritter* aufgeboten, also kann es nicht bloss die Bauerngemeinde sein. Ebenso Leyser Predigten 68, 5 bezeichnet es die Gegend um die *küniclîch burc Tyrus*, im Gegensatz zu *gegenôte*, welche das Land im weitern Sinne zu sein scheint. Aus einer Leipziger Handschrift hebt Leyser im Glossar unter *gebûrde* noch die Stelle aus: *Samaria daz was hie bevor ein burc. danne hiez ouch die geburt die dar umme lag Samaria:* also etwa Provinz im Gegensatz zur Hauptstadt (*burc*). So kommt (nach Graff Sprachsch. 3, 20) *gibûrida* im Sinn von *provincia* schon bei *Boethius de consolat.* vor. Ueberall also nicht bloss die Bauernschaft, sondern die Provinz, die von Herren und Bauern bewohnt wird. So ist wol klar, dass an unserer Stelle der Plural *die gebûre* collectivisch im Sinn von *diu gebûrde* steht. Es bildet also *bî den gebûren* wirklich den Gegensatz zu *die grôzen höve* und bezeichnet den kleineren Landadel, der mit den Bauern in engerem Zusammenhang[67]) lebte, sich deshalb vielleicht nie ganz der höfischen Modepoesie gefügt, vielmehr für die Ueberlieferungen des Landvolks Sinn und Empfänglichkeit bewahrt hatte. Von diesem Krautjunkertum, wie man es nennen könnte, mag die Neidhartische Poesie ausgegangen sein und sich allmählich auch der „grossen Höfe" z. B. des von Wien (und des Thüringer?) bemächtigt haben. Walther weist hier diesen provinzialen Geschmack zurück und wünscht, er möchte wieder auf den Landadel, die kleinen Höfe beschränkt werden.

Zwischen zwei Parteien steht Walther, beide überragend, von beiden verlassen. Auf der einen Seite beharrt die höfische Poesie in den überlieferten conventionellen Gedanken und Formen, nur die unmittelbaren Nachahmer Walthers, Singenberg, Seven, Rubin machen eine Ausnahme; auf der andern Seite suchen höfische Kreise Volkstümliches zur Opposition gegen die Uebercultur und zur Belustigung, aber auch, um es selbst zu verhöhnen und sich vornehm darüber zu erheben. Beide Bewegungen haben etwas Auflösendes in sich. Gegen beide wehrt sich Walther, wenn er wehmütig ausruft (110, 27) *wer kan nû ze danke singen? dirre ist trûric, der ist frô: wer kan daz zesamene bringen?* die höfische Poesie des *trûrens*, die Nachahmungen des Reinmarschen Geschmackes und die zügellose Ausgelassenheit der Neidhartischen Dichtung sind, glaube ich, gemeint. Er beneidet die kleinen Vöglein, die es allen Menschen recht machen können, denen Alle Dank sagen für ihren Sang, und man erinnert sich unwillkürlich der Sage, dass er sie auch

67) Deshalb nennt Hugo v. Trimberg Renner 1504 diesen Landadel *halpritter, halp edelliute,* deren *adel mêre gesippe dem stadel denne dem ritter satel* sei, die zwar *den edelen liuten mite wonent,* aber doch *gar unedel site* haben.

in seinem letzten Willen bedacht habe. Und so klagt er auch noch in seiner, späten Jahren angehörenden Elegie 124, 18 *owê wie jæmerlîche junge liute tuont, den nû vil riuweclîche*[68]) *ir gemüete stuont! die kunnen niuwan sorgen* (vgl. Reinm. 198, 35. 36). *wê wie tuont si sô* und andererseits *nû merkent wie den frouwen ir gebende stât: die stolzen ritter tragent dörpellîche wât.* Die bittere Erkenntnis, dass er seiner Zeit entfremdet ist, dass er mit ihren Neigungen nicht mehr übereinstimmt, die hier dem alternden Dichter aufgeht, die er als ein Erwachen nach langem Schlafe bezeichnet (ZARNCKE Beitr. 2, 574 ff.), diese Erkenntnis gibt dem Gedicht seinen ergreifenden Ton. *Diu welt ist allenthalben ungenâden vol:* man will von ihm nichts mehr wissen; *mich grüezet maneger trâge, der mich kande ê wol.* — Das Ideal, an das er geglaubt, ist ihm zerronnen: *diu Welt ist ûzen schœne, wîz grüen unde rôt, und innân swarzer varwe, vinster sam der tôt.* Auch er hofft auf den ewigen, himmlischen Lohn, auch er langt schliesslich mit seinen Wünschen da an, wo Hartmann, wo Wolfram, als er den geistlichen Stoff des heiligen Wilhelm ergriff, angelangt sind.

68) Dass *riuwe* das Stichwort für empfindsamen Liebesschmerz ist, zeigt BOCK (Wolframs Bilder und Wörter, S. 53 ff.).

ANHANG I.

Ueber die musikalische Bildung der deutschen Dichter, insbesondere der Minnesänger, im dreizehnten Jahrhundert.

Zu S. 139. Die sogenannte Guidonische Hand, deren Rumzlant erwähnt, war ein praktischer Kunstgriff zur Erlernung der Solmisation. Diese war neben der Verbesserung der Notation durch Einführung des Notensystems von vier Linien, durch welches die räumlichen Abstände der Zeichen (Neumen) von einander geregelt wurde, die wichtigste der Reformen Guidos von Arezzo. Die Solmisation war eine höchst complicirte Erfindung, um das Verhältnis der Töne zu einander und zur Scala zu verdeutlichen. Die diatonische Tonreihe wurde durch sie in drei *Hexachorde* d. h. in Gruppen von sechs Tönen zerlegt: von jedem *g* aus ein *hexachordum durum*, von jedem *c* ein *hexachordum naturale*, von jedem *f* aus ein *hexachordum molle*. Die sechs Töne eines jeden Hexachords wurden der Reihe nach mit den Silben *ut re mi fa sol la* bezeichnet. Das sind die *syllaben*, deren Rumzlant gedenkt. Hexachorde gab es in der aus 19 Tönen (*claves*) bestehenden Scala (oder aus 21 Tönen, wenn man die Doppelform des *b* als *durum* und *molle* berücksichtigt) sieben. Mit Ausnahme der drei tiefsten Töne *ΓAB* gehört jeder Ton mindestens zwei Hexachorden an, einige auch dreien: so war das tiefste *c* (*C*) zugleich *fa* im ersten und *ut* im zweiten Hexachord, das zweite *g* (*G*) aber *sol* im zweiten, *re* im dritten und *ut* im vierten Hexachord. Dies machte man sich anschaulich durch die harmonische Hand, indem auf die neunzehn Glieder der Finger man in einer Spirallinie die Töne mit ihren Benennungen in der Solmisationsscala verteilte und so eine geschriebene Tabelle der Solmisation sich ersetzte (vgl. die Zeichnungen der Hand in den Flores Musicae des Hugo v. Reutlingen, hersg. von Beck. Stuttg. Lit. Verein 1868, Tafel I zu S. 26; Ambros Geschichte der Musik II, 175). — Der eigentliche Zweck, den Guido mit seinen Neuerungen verfolgte und auch erreichte, war der, für den bis dahin in Folge der mangelhaften Notation mehr oder weniger durch Ueberlieferung von Mund zu Ohr fortgepflanzten und erlernten Gesang ein festes Gesetz zu geben, so dass man im Stande war, lesend eine Melodie rasch und sicher zu erfassen. Darauf legte Guido selbst das grösste Gewicht, vgl. den Prolog zum Micrologus de disciplina art. mus. bei Gerbert Scriptor. ecclesiast. de musica II, 3; Brief an den Mönch Michael 'de ignoto cantu' ebenda

II, 45 a; in den Regulae de ignoto cantu bei GERBERT II, 34). Und auch seine Nachfolger hoben das stets als sein Hauptverdienst hervor. Natürlich vollzog sich diese Neuerung nicht ohne lang anhaltenden Kampf. Die *cantores*, die ohne die schriftlich aufgezeichnete *ars* nur nach dem *usus*, d. h. nach der Ueberlieferung durch das Gehör, sangen, wurden schon von Guido mit Schmähungen überhäuft. Aufs schärfste unterscheidet er den *musicus*, der *per se* singen kann, von den *cantores*, den ewig Lernenden (*semper discentes*), die stets einen Vorsinger brauchen, dem sie es abhören. Und auch die Strophe Rumzlants gegen den Marner, Gervelins gegen den Meissner sind Zeugnisse für diesen Kampf. — Ein scharfer Gegensatz hat sicherlich immer bestanden zwischen der Musik der weltlichen Lieder, mochten sie nun höfische oder volksmässige sein, und der geistlichen Kunstmusik, die durchaus auf mathematischer Berechnung beruhte und mit einer wahrhaft in Erstaunen setzenden Starrheit ein erdachtes System für die wahre Musik, für die Musik an sich, hielt, der sich alle praktische Erfindung und Ausübung unterzuordnen hatte. Die ganze Ausübung der Musik, soweit sie nicht übereinstimmte mit den Regeln der Solmisation und des Gregorianischen Kirchengesangs, verachteten die geistlichen Musiker als den *usus*. So schon bei Johannes Cottonius (GERBERT II, 233 a), einem der ältesten Schüler Guidos. Dass man unter den Sängern nach blossem *usus* die weltlichen Dichter zu verstehen habe, lehrt eine Stelle in dem Tractat des Engelbert von Admont (um 1280) bei GERBERT II, 289 a: *metricus enim modus est histrionum, qui vocantur cantores nostro tempore et antiquitus poetae, qui per solum usum rhythmicos vel metricos cantus ad arguendum vel instruendum mores vel ad movendum animos et affectus ad delectationem vel tristitiam fingunt et componunt.* Ueber diese kunstlosen, weltlichen Sänger klagen die gelehrten Musiker des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts viel, aber Hugo von Reutlingen konnte um 1332 in der Vorrede zu seinen Flores musicae mit Befriedigung hervorheben, dass zu seiner Zeit fast alle Deutschen (*fere omnes Alemanni*) von diesem *cantus usus* sich fort und der wahren Kunst der Musik zugewendet hätten. Dieser Sieg der gelehrten Musiktheorie, der natürlich sich nur auf diejenige Poesie beziehen konnte, welche schriftlich aufgezeichnet wurde, fällt ungefähr zusammen mit der Ausbildung des Meistersangs und dem völligen Absterben der höfischen Minnepoesie. In der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts aber, als Rumzlant seine Trutzstrophe gegen Marner dichtete, war die weltliche Lyrik, wenigstens im nördlichen Deutschland, noch nicht in den Zwang der Kunstmusik geraten, wenn gleich einzelne Dichter nach ihren Regeln componiren mochten, wie der Marner.

Es fragt sich nun, ob es möglich ist, von dem Verhältnis, in dem die Musik des Minnesangs überhaupt zur geistlichen Kunstmusik stand, ein Bild zu gewinnen.

Die weltliche Volksmusik wurde — das ist zunächst sicher — ohne Notirung verbreitet. Natürlich mussten eben Alle, die nicht lesen konnten, eine Melodie mit dem blossen Gehör auffassen. Aber das galt auch für die meisten Ritter. Ulrich von Lichtenstein liess sich die Weise,

die ihm seine Geliebte durch ihren Boten sandte, damit er in ihr ein neues Lied dichte, vorsingen: Frd. 113, 5 *die wîse ich lernte an der stat* (lernte auswendig nach dem Gehör). Aber er liess in seinen Liedern, die er der Dame zuschickte, Text und Melodie aufschreiben: Frd. 321, 21 *si nam den brief sâ in die hant, dar an si wol geschriben vant mit guoter schrift wîs unde wort.* Man wird also wol anzunehmen haben, dass, wenn auch viele der ritterlichen Minnesänger und der sich ihnen gleich stellenden Fahrenden selbst des Notenschreibens und Lesens gänzlich unkundig waren, sie doch ihre Lieder durch Schreiber, die sie dazu angestellt hatten, meist wol verlaufene Kleriker, aufschreiben liessen.

Der Charakter der Musik der Minnesänger war aber wol ein wesentlich anderer, als der der geistlichen Kunstmusik. In melodischer Beziehung haben gewiss wichtige Verschiedenheiten stattgefunden. Die Kirchentonarten des Gregorianischen Gesangs, die auf dem eisern festgehaltenen Princip der Diatonik beruhen, sind wahrscheinlich von den weltlichen Liederdichtern gar nicht oder nur selten verwandt worden. Hier ist nun freilich zu scheiden zwischen den Spruchgedichten und den eigentlichen Minneliedern. Die Melodieen, welche die Jenaische Handschrift enthält, bewegen sich bis auf wenige Ausnahmen in den Kirchentonarten. Aber alle diese Sprüche gehören späterer Zeit an, und ob die Melodie zum Spervogelschen Spruche echt ist, da sie der Zweiteiligkeit der Strophe nicht entspricht, ist mir sehr zweifelhaft. Man kann also nicht einmal behaupten, die volksmässige Spruchdichtung des zwölften und der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts hätte denselben melodischen Charakter gehabt, wie die Sprüche, deren Melodieen die Jenaische Handschrift bewahrt hat. Noch weniger ist aus ihnen ein Schluss zu ziehen erlaubt auf die Natur der Minneliedermelodieen. Ich glaube überhaupt, dass die *musica ficta* (d. h. der Gesang, welcher auch ausserhalb der streng diatonischen Tonreihe die chromatischen Zwischentöne verwendet), die so oft in den theoretischen Tractaten als nur ungern geduldetes Weltkind hervorlugt, im natürlichen Gesange der nicht von der lähmenden Theorie eingeschnürten weltlichen Dichter damals ganz ebenso wie heute die *musica vera* war. — Ebenso möchte ich auch in rhythmischer Beziehung für die weltlichen Lieder völlige Unabhängigkeit von dem taktlosen Gregorianischen Choralgesang annehmen. Ambros (Gesch. d. Musik II, 248) will freilich in der Singweise des deutschen Minnesangs keine liedmässig hinfliessende Melodie, wie in den Weisen der französischen Trouvères, sondern etwas der recitirenden Form des Gregorianischen Gesanges Analoges finden. Aber er stützt sich eben nur auf die Spruchmelodieen späterer Zeit aus der Jenaer Handschrift. Das Liedchen Wizlavs *Löuber rîsen von den böumen*, das genau in der modernen F-durtonart geht, also in das rein diatonische System der Kirchentonarten nicht hineinpasst (vgl. MSH. IV, 816b und die Transcription in modernen Noten ebd., Tafel zu S. 859), zeigt übrigens ausgesprochenen Rhythmus, ja sogar Taktwechsel. — In der Einleitung zu ihrer Ausgabe einiger in der Jenaer Handschrift erhaltenen Melodieen von Liliencron und Stade wird als Grundsatz aufgestellt (S. 8): „Nie kann

eine Silbe (Hebung oder Senkung) über das Mass einer Viertelnote ausgedehnt werden, mit Ausnahme des klingenden Reimes, dessen erste Silbe der Länge zweier Viertel entspricht.“ Aber wie man mit diesem Princip bei den Tanzleichen etwa Ulrichs von Winterstetten auskommen will, weiss ich nicht. Zu beachten ist jedesfalls, dass sich jedes Lied, selbst mit allerpeinlichster Berücksichtigung der logischen Declamation, in sehr vielen verschiedenen Rhythmen componiren lässt, man also umgekehrt nicht im Stande ist, aus Noten, deren Zeitdauer unbekannt ist, nur mit Beobachtung der Accentuation und der Versabschnitte der Textworte den wirklichen Takt zu erschliessen. Doch diese Fragen mögen Kundigere erledigen. Ich will hier nur auf eine interessante Stelle bei Neidhart (83, 28 ff.) hinweisen: *ditz ist nû diu leste (wîse) die ich immer singen wil, an vröuden niht diu beste, als ir an dem wunderlîchen sange müget verstân. diust sô künstelôs beide an worten und an rîme daz mans ninder singen tar ze terze noch ze prîme*, d. h. weder zur Terze noch zur Prime. — *prîme* und *terze* werden von Lexer Handwörterbuch und von Bartsch im Glossar zu den Liederdichtern an dieser Stelle als die erste Stunde (6 Uhr Morgens) und die dritte (8 Uhr Morgens) am Tage erklärt. Aber diese Erklärung ist ganz unmöglich: weder sang man des Morgens früh Neidharts Lieder (vielmehr zur None: 16, 37), noch hat die Erwähnung der Zeit überhaupt Sinn, wo von der äusseren Kunstform in metrischer und musikalischer Beziehung die Rede ist. Ich halte *terze* und *prîme* für die musikalischen Intervalle und betrachte die ganze Stelle als ein wichtiges Zeugnis für die Unabhängigkeit der Volksmusik von der Theorie der geistlichen Kunstmusik in harmonischer Beziehung. Das Lied fällt in die letzte Zeit von Neidharts Dichten, aber wol spätestens in den Winter 1236—37 (Schmolke Leben und Dichten Neidharts. Potsdam. Progr. 1875. S. 29 f.). Es sollte entweder einstimmig im Einklang (*ze prîme*) oder zweistimmig gesungen werden so, dass die begleitende Stimme sich im Terzenintervalle zu der Grundmelodie bewegt (*ze terze*), aber Neidhart fürchtet, es möchte für Beides zu kunstlos sein. Die Terze galt nun aber der gesammten musikalischen Theorie von Guido an bis zum Ende des Mittelalters als Dissonanz oder wenigstens als unvollkommene Consonanz. Vollkommene Consonanzen waren nur Quinten, Quarten, Octaven, Primen. In dem ältesten Versuch eines zweistimmigen Satzes, dem sogenannten Organum des Hucbald, wurden Quinten- und Quartenparallelen verwendet, im Durchgange durften auch Secunden und Terzen eintreten, aber niemals durften zwei Terzen auf einander folgen. Das blieb auch im Wesentlichen ebenso in der Diaphonie (so hiess das Organum auch) des Guido v. Arezzo, nur dass er Quartenparallelen als weicher bevorzugte, auch den *ditonus* (grosse Terz) am Schlusse, wo die Stimmen sich einander nähern und zuletzt zum Einklang vereinigen (*occursus*), zuliess (vergl. Micrologus. Cap. XVIII. Gerbert II, 21 ff.). Und auch bei seinen Nachfolgern im zwölften Jahrhundert ist kein Fortschritt. Im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts fieng man allmählich an, das von den Griechen ererbte Vorurteil gegen die Terze aufzugeben. Aber es

ist in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, soweit ich mich habe bisher in diesen Dingen unterrichten können, undenkbar, dass im wirklichen Kunstgesang der Geistlichen ein zweistimmiger Satz von lauter Terzen zugelassen wäre. Das Eigentümliche aller dieser ersten Versuche der Zweistimmigkeit in der Kunstmusik ist, dass sie nicht auftritt als accordmässiges Zusammenklingen mehrer Töne auf der Grundlage eines Grundtons, sondern dass die beiden Stimmen mehr oder weniger selbständig neben einander hergehen, also eine Art Contrapunkt entsteht, wie er auch noch im späteren *discantus* und den *faux bourdons* sich zeigt. Eine Zweistimmigkeit aber, wie die in der Stelle Neidharts beschriebene, wo die Terze durchgehendes Intervall ist, steht unserer heutigen homophonen Harmonie, in welcher die Principalstimme getragen wird von einer accordmässigen Begleitung, schon näher; denn die Terze ergänzt sich von selbst zur Quinte und somit zum Dreiklang, der Grundlage der modernen homophonen Harmonie.

Indess ist auf der andern Seite, wenn wir auch die Verschiedenheit der volksmässigen Musik von der geistlich kunstmässigen anerkennen müssen, nicht zu leugnen, dass auch die weltliche Musik früh von der letzteren beeinflusst ist, und dass weltliche Dichter schon vor dem Marner und seinen Genossen Kenntnis der musikalischen Theorie besessen haben. Es war ein glücklicher Gedanke Jacobsthals (Zs. 20, 69 ff.) das Lied des Harders aus der Colmarer Handschrift (Bartsch S. 197), dessen erste Strophe eine Schilderung des Vogelgesangs mit Benutzung der technischen Ausdrücke der musikalischen Theorie enthält, zum Ausgangspunkt für die Frage nach der musikalischen Bildung der Meistersänger zu machen. Diese Schilderungen des Vogelgesangs als kunstvolle mehrstimmige Vocalmusik sind nun aber keineswegs so selten, als man nach Jacobsthals Versicherung, dass er eine grosse Anzahl von Meisterliedern vergeblich nach einem zweiten Beispiel durchgesehen habe (a. a. O. S. 77), glauben könnte. Die ausführlichste, gelehrteste und interessanteste derartige Beschreibung, die ich kenne, findet sich in des Eberhard von Minden Minneregel aus dem Jahr 1404 (Ausgabe von Wöber. Wien 1861) von Vers 403 und besonders 420 an bis 493, und über sie hat auch schon, was wunderbarer Weise Jacobsthal entgangen zu sein scheint, in der erwähnten Ausgabe Ambros trefflich und überaus lehrreich gehandelt (S. 238—256). Auch sonst noch kenne ich bei Dichtern des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts, die fast alle älter sind als der Harder, ähnliche Vergleiche des Vogelsangs mit menschlichem Kunstgesang, die bald mehr bald weniger gelehrt ausfallen: Suchenwirt Ausg. von Primisser S. 150, 44—50; Hugo v. Montfort Bartsch S. 84, 9—16; 137, 15—19; Oswald v. Wolkenstein XXX, 2, 1—7; XC, 1, 9—15; XCV, 3, 13—17; vgl. XIX, 2, 8—11; Muscatblut Groote XLIII, 11 ff.; Jörg Schilher Hätzlerin I, 28, 35 ff.; Elblin von Eselsberg Hätzl. II, 68, 8 ff.; in namenlosen Liedern Hätzl. I, 14b, 30 ff.; II, 57, 63 ff. Ich behalte es mir vor, diese Stellen im Einzelnen an einem andern Orte zu besprechen. Sie beruhen vielleicht auf Nachahmung einer Stelle in Gottfrieds Tristan (17358 ff.). Dieser ist überhaupt meines Wissens der älteste

weltliche deutsche Dichter, bei dem sich nähere Kenntnis der gelehrten, musikalischen Theorie nachweisen lässt. Tristan unterrichtet die Isolde in der Musik, sowol in der theoretischen (*schuollist* 7971) als in der praktischen (*hantspil*). Und Isolde war auch schon vor seinem Unterricht musikalisch gebildet: *si kunde videlen wol ze prîse in wälhischer wîse* (7990). Tristan selbst ist ein vollendeter Künstler: er spielt auf der Harfe zur Begleitung seiner *schanzûne* (*chansons* 3623); ob zwischen *britûnschen* und *gâloisen*, *latînschen* und *franzoisen leichnotelîn* wirklich ein Unterschied war, wird sich schwerlich entscheiden lassen. Er spielt verschiedene Instrumente: ausser der in Deutschland zu Gottfrieds Zeit allgemein bekannten Fidel und Rotte auch die *lîre* und *sambiût* (3680), beides wol der Guitarre ähnliche Instrumente, *symphonîe* (3674), womit nicht „eine Art des Geigenspiels" (Bechstein), sondern doch wol eine Drehleier (Ambros) gemeint ist; vgl. auch V. 2093. 2290 ff. 7828 ff. 13324 ff. Des verwundeten Tristan musikalische Kunst weiss so recht nur ein Pfaffe, der Musiklehrer der Isolde, zu würdigen, der auch *list* und *kunst*, theoretisches Wissen und praktisches Können, besitzt (7701 ff.). Der Isolde Spiel selbst nach Tristans Unterricht wird V. 7998 mit dem technischen Ausdruck *si steigete und valte die noten behendecliche* geschildert, das heisst: sie konnte die *elevatio* und *depressio*, die *arsis* und *thesis*, das Auf- und Absteigen der Töne, gut ausführen.

Wichtiger ist die Stelle Gottfrieds über Walther, die, was bisher noch nicht beachtet ist, auch ein Zeugnis über die musikalische Beschaffenheit seiner Lieder enthält: 4799 *diu von der Vogelweide .... wie spœhe s' organieret! wie si ir sanc wandelieret!* Bechstein erklärt *organieret:* „eigentlich: orgeln, dann überhaupt: pfeifend musicieren", aber Walther hat weder georgelt noch gepfiffen, sondern gesungen und seinen Gesang begleitet oder begleiten lassen. *organieren* gibt das lateinische *organare* oder *organizare* wieder, welches jedes Zusammensingen zweier nicht im Einklang oder in der Octave ertönender Stimmen bedeutete, also entweder in Quinten oder in Quarten, auch mit Octaven und Secunden, selten Terzen, gemischt. Ein derartiger Gesang hiess *organum*, allerdings benannt nach dem Instrument *organum* d. h. der Orgel, aber nicht nach ihrer Tonfärbung, sondern ihrer Mehrstimmigkeit. Hier nun wird die organisirende Stimme (*vox organalis*), die die Hauptstimme (*vox principalis*) begleitete, ein Instrument gewesen sein; denn, wiewol ursprünglich es Sitte war, die Gesangsmelodie einfach auf dem begleitenden Instrument mitzuspielen, so haben doch gewiss die Sänger bald der Begleitung den Charakter einer selbständigen Stimme, nach dem Vorbild des Organums, gegeben. Ich vermute, dass Walthers Begleitung aber nicht in den vollkommnen Consonanzen der gelehrten Theorie, sondern auch in Terzen und Sexten sich zur Gesangsstimme bewegt habe. Es konnte darum immer noch als Organum bezeichnet werden. Der zweite Ausdruck *wandelieren* übersetzt das Kunstwort *variare:* das heisst eine Melodie in eine andere Tonart umsetzen (Guido Epist. de ign. cantu bei Gerbert II, 47), dann aber auch statt eines Hexachords ein anderes nehmen (Flores Musicae

Beck S. 47). — Noch nähere Kenntnis der musikalischen Kunst zeigt Gottfried in der Schilderung des Vogelgesanges (V. 17358 ff.): *galander unde nahtegal die begunden organieren, ir gesinde salûtieren,* einen zweistimmigen Gesang von der Art des Organums zu singen. Eine andere Gruppe von Vögeln singt *ir wunne bernde wîse in maneger anderunge* d. h. mit mancher (kunstgemäss ausgeführten) Mutation. Diese Mutation gehörte zu dem Schwierigsten der damaligen Gesangskunst: überschritt man nämlich ein Hexachord, so war es nötig, die Töne des neuen Hexachords, in das man eintrat, so mit den Solmisationssilben zu benennen, dass der halbe Ton zwischen *mi* und *fa* fiel; denn nach dem Grundgesetz der Solmisationstheorie musste der halbe Ton zwischen der dritten (*mi*) und vierten (*fa*) Stufe liegen. Der letzte Ton des zu verlassenden Hexachords musste deshalb schon nach dem erst zu betretenden neuen Hexachord benannt werden (näheres über diese Mutationen bei Ambros Geschichte der Musik II, 177 ff. 502 ff. Minneregel S. 250; Flores Musicae Cap. I, S. 40 ff. bei Beck). Wieder andere Vögel singen einen *discantus*, eine besondere Art mehrstimmigen Gesangs, die vom Organum verschieden war, wobei *manec süeziu zunge schantoit*, den *cantus firmus* (auch Tenor genannt), die Prinzipalstimme, und *discantoit,* die discantirende Stimme sang. Noch andere stimmen Lieder an, wo die Einen *schanzûne* d. h. die Melodie der Strophe, die Andern im Chorus den *refloit* (Refrain) singen (17376). — Man sieht daraus ungefähr, wie der höfische Gottfried beeinflusst war durch die gelehrte Musiktheorie seiner Zeit. Nicht jedoch ersieht man, ob auch Walther nach den theoretischen Regeln der geistlichen Kunst gesungen; denn Gottfried konnte sehr wol seinen naturalistischen Gesang immerhin mit gelehrten Begriffen schildern, ohne dass Walther selbst diese Begriffe gehabt hat. Nur dass Walthers Compositionen mit einem gewissen Reichtum der Ausdrucksmittel ausgestattet gewesen sind, namentlich auch in der Begleitung, wird aus der angeführten Stelle deutlich.

Der Marner zeigt dann im Verein mit dem Meissner, wie die wirklich gelehrte Musiktheorie auf die musikalische Ausübung der Fahrenden einwirkte. Zu seiner Zeit war seine Gelehrsamkeit noch vereinzelt. Mit Frauenlob ist dieser Einfluss der musikalischen Wissenschaft auf die weltlichen lyrischen Dichter durchgedrungen und für lange befestigt. Er gibt in einem Spruche geradezu einen kleinen Leitfaden der gelehrten Composition (Nr. 367 bei Ettmüller). Freilich ist das einer der dunkelsten Sprüche, die Frauenlob gedichtet hat, und so ist es sehr möglich, dass in meiner Erklärung, die ich hier folgen lassen will, Einzelnes unrichtig ist, aber im Ganzen bin ich des Sinnes sicher. — Zunächst ist V. 1 *'die niunzic slüzzel'* falsch: es muss heissen *'die niunzên slüzzel'*, die neunzehn Schlüssel. *slüzzel* sind die lateinischen *claves* d. h. die Töne der Scala, deren, wie schon bemerkt, in der Guidonischen Hand neunzehn gezählt wurden, indem man *b durum* und *b molle* nur einfach rechnete. Die *sehs stimmen* (V. 2) sind die *sex voces* d. h. die Solmisationssilben *ut re mi fa sol la.* Schwierig ist der Ausdruck *sich beginnen in den sehs stimmen*, da doch die sechs

Solmisationssilben siebenmal innerhalb der neunzehn Töne der Scala erscheinen. Vielleicht hat hier *sich beginnen* die ursprüngliche Bedeutung „sich scheiden", „sich öffnen", so dass das Ganze ein bildlicher Ausdruck ist für „die neunzehn Töne zerfallen in je sechs Solmisationssilben, also in Hexachorde." V. 3 *nâch ordenunge voller maht aht dœn gruntlîchen minnen*: du sollst der strengen Regel gemäss die acht Töne als Grundtöne, d. h. die acht Grundtöne der Kirchentonarten, beachten und (V. 5) *waz armonîe spricht der himelkêren* „was die Harmonie der Himmelsumdrehungen spricht"; die gewöhnliche Vorstellung der Zeit war, dass die irdische Musik nur ein Widerklang der Sphärenmusik sei. V. 6 *diu note sich einlich figûret:* der Ton sich seiner Erscheinung nach als Einheit gestaltet, *quadrieret zeigt si sich hêrlich natûret:* in der Vervierfachung zeigt er aber seine innere, eigentliche herrliche Natur. V. 8 *sus vindet manz in sîner aht drîlch, vierlich vollemûret:* ebenso findet man in des Himmels Zahl, Ordnung, (das *sîner* kann doch nur auf ein aus *himelkêren* V. 5 zu ergänzendes *des himeles* gehen) es dreifältig und vierfältig vollendet d. h. die irdischen Tonverhältnisse in der Vierstimmigkeit (*quadrieret*) sind das Abbild einer vollendeteren Harmonie der sieben Himmel (oder Planeten), die sich in eine Gruppe von dreien und von vieren gliedert. Möglicherweise ist hier aber mit der Dreizahl und Vierzahl auf die verbreitete Vorstellung von vier Elementen und drei Reichen der Welt oder Luft angespielt, worüber zu vergleichen Strauch zum Marner XIV, V. 225 ff. S. 167. 168. — Die Vierstimmigkeit (*quadrieret* V. 7) hat man sich übrigens nicht nach modernen Begriffen zu denken: der Grundton und die Quinte des Organums war etwa in Octaven verdoppelt oder nur der Grundton war in zwei Octaven wiederholt. Eine andere Erklärung dieser höchst geschraubten Worte kann ich ohne Aenderung der Ueberlieferung nicht geben. Die Ausdrücke *figûret* und *quadrieret* könnten darauf führen, dass hier angespielt werde auf die *musica quadrata* oder *figuralis*. Mit diesen beiden Namen bezeichnete man die mit viereckigen, die Quantitätsverhältnisse ausdrückenden Mensuralnoten geschriebene Mensuralmusik (deren Noten die *duplex longa, longa, brevis, semibrevis* waren) im Gegensatz zu dem Choralgesang, der *musica plana*, die etwa noch in Neumen oder auch in quadratischen Tonzeichen, aber ohne Unterscheidung des Zeitwertes notirt wurde; *musica quadrata* und *figuralis* ist also dasselbe. Wollte man, was allerdings sehr bestechend ist, diesen Sinn in unserer Stelle suchen, so müsste man *figûret* und *natûret* vertauschen und lesen *diu note sich einlich natûret*, zeigt sich in einfacher, natürlicher Gestalt im Choralgesang, *quadrieret si sich hêrlich figûret*, als Quadratnote erscheint sie herrlich „figurirt", kunstvoll im Mensuralgesange. — V. 10 *diu kunst mit list kan steige velle lêren*, die bekannten Ausdrücke *elevatio* und *depressio* (*depositio*) sind gemeint, vgl. Frauenlob Marienleich 18, 1 S. 13 *wie die dœne schœne lœne schenken ûz der armonîen, die sich modeln, drîes drîen; wie die steige, velle schrîen.* V. 12 *wer* ist Infinitiv von *solt* abhängig: mit hoher Kunst sollst du dich ausstatten. Der nächste Vers enthält einen deut-

lichen Ausfall gegen die Dichter, welche naturalistisch ohne die Regeln der Musikwissenschaft sangen: *pôêten* (vgl. oben S. 175) *lachent mîner ger unt regulierent sliht entwer* „Dichter verspotten mein Verlangen und regeln ihren Gesang einfach und in die Quere ohne gesetzmässigen Gang". V. 15 *des wandels kêren* (Accusativ) *dâ enber, daz sliez dîn dôn in sîn gelit*: „vor fehlerhafter Umkehr der Melodie hüte dich, damit dein Ton in seinem richtigen Glied schliesse." Das geht auf die complicirten Vorschriften, mit welchen Finaltönen eine Melodie abzuschliessen habe. *diu kêre* wird die Schlusswendung sein, *des wandels kêren* sind fehlerhafte *kêren*, wie bei Frauenl. 253, 16 *wandelmeil* der Flecken, der durch Fehler entstanden ist, 151, 19 und 158, 11 *wandelname*, der Name, der nicht der richtige, sondern ein Schimpfname ist. — Nachdem so für das Ende der Melodie eine Anweisung gegeben ist, wird eine gleiche für das mittlere Stück erteilt: *behalt dîn mittel êrlich, brich niht hie,* lass dir keine Verletzung der Regeln zu schulden kommen, vgl. *bruch* Frauenl. Kreuzleich 12, 14; Sprüche 158, 10.

ANHANG II.

Beiträge zur Kritik und Erklärung der Gedichte Reinmars des Alten.

1. Das Verhältnis der Handschriften.

Reinmars Gedichte sind überliefert in den Handschriften A und ihrem Anhang a, B, C, E und ihrem Anhang e, sowie einzelne Strophen auch noch in i (der Donaueschinger Hs. der Erweiterung des Parzivals), in M (der Benedictbeurner Hs.), in m (der Justus Möserschen Hs. in Berlin) und in p (einer Berner Hs.).

Besonders wichtig sind ABCE. — B und C gehen, wie bekannt, im Allgemeinen auf dieselbe Quelle zurück. Es kommt nun darauf an, ihr Verhältnis zu einander und die Gestalt ihrer Vorlage im Einzelnen noch näher zu bestimmen. Ich zähle im Folgenden die Töne Reinmars, wie sie in MF. auf einander folgen, fortlaufend durch.

In der Quelle BC standen C 1. 4—13. B 1—11. C 2. 3 dagegen sind wol von C aus einer A ähnlichen Quelle, wie die Varianten zu MF. 150, 10—27 beweisen, nachgetragen. Ein gemeinsamer Fehler, wo B das Richtige bewahrt hätte, kommt zwar nicht vor, aber C stimmt zehnmal mit A gegen B und nur zweimal mit B gegen A überein.

Das *schœner* von 150, 25, was AC haben, kann man nicht so ohne weiteres als Beweis für die Gemeinsamkeit ihrer Vorlage verwenden, denn das *rehter* in B zeigt, dass der Fehler schon in der allen drei Hss. zu Grunde liegenden Aufzeichnung gestanden hat.

Die Abweichung in der Strophenordnung zwischen A 44. 43. 45 und C 1. 2. 3 ist nicht auffällig: C 1 (= A 44) fand C schon in der Quelle BC, nahm sie also aus AC nicht mehr auf.

Ton 4a.	$C^1$14			E 332	MF. 152, 25	A Walth. 24 C^2 Walth. 355
Ton 4.	C 15	B 12	A 28	E 284	MF. 153, 5	
	C 16		A 31		MF. 154, 5	
	C 17		A 32		MF. 154, 14	
	C 18		A 33		MF. 154, 23	
Ton 4a.	$C^1$19	B 13		E 333	MF. 152, 34	A Walth. 26 C^2 Walth. 357
Ton 5.	C 20	B 14	A 1	E 290	MF. 154, 32	
	C 21	B 15		E 289	MF. 155, 5	
	C 22	B 16	A 2	E 287	MF. 155, 16	
Ton 5*	C 23		A 3		MF. 155, 27	
	C 24		A 4	E 288	MF. 155, 38	
Ton 6.	C 25	B 17			MF. 156, 10	

C 15 B 12 (MF. 153, 5) gehört noch zum Grundstock der Quelle BC. Auf diese Strophe folgt, in BC schon nachgetragen, C^1 19 B 13 in einem Ton, der von Ton 4 (153, 5 ff.) sich dadurch unterscheidet, dass er in der 5. Zeile eine Hebung weniger hat. Ich habe ihn zur Unterscheidung mit 4a bezeichnet; in MF. ist er nicht als besonderer Ton gezählt; wol durch ein Versehen ist in den Varianten 153, 23 mit dem Sternchen, dem Zeichen des neuen Tons versehen, während diese Strophe denselben Ton wie 153, 5 hat. Dass der Schreiber von BC den Unterschied von 152, 34 (C^1 19) übersah und diese Strophe trotz ihrer Verschiedenheit im 5. Vers an C 15 B 12 anfügte, ist nicht wunderbar. Ein weiterer Nachtrag der Quelle BC ist C 20—22 B 14—16, wo auch die Varianten auf eine gemeinsame Quelle für B und C führen. — Dagegen sind C 16—18 und 23. 24 selbständige Nachträge von C aus einer A ähnlichen Quelle. Für C 23. 24 wird das ausser dem Kriterium der Strophenordnung durch drei A und C gemeinsame Fehler in der 2. Strophe, wo E das Richtige hat, bewiesen: 155, 39 *werden* E, *iemer werden* AC (überladet den Vers); 156, 3 *entwendet* E (aus *enwendet*), *wendet* AC; 156, 9 *dicke* E, fehlt AC; über 156, 8 spreche ich unten. — Der Sammler von C muss übrigens den Unterschied des Tons von C 15 B 12 (Ton 4, MF. 153, 5) und C^1 19 B 13 (Ton 4a, MF. 152, 34) bemerkt haben, denn er stellte die Strophen, welche er aus der A ähnlichen Quelle nachtrug, nämlich C 16—18, nicht hinter C^1 19, obwol er letztere Strophe doch schon in BC vorfand, sondern davor und fügte sie unmittelbar an C 15 B 12 (MF. 153, 5) an, welcher Strophe sie auch dem Ton nach völlig entspricht.

C^1 14, in gleichem Ton (Ton 4a) wie C^1 19 gedichtet, ist ein späterer Nachtrag von C, der gemacht ist, als C^1 19 schon aufgenommen war. Vielleicht war er am Rande zugefügt und ist nachher beim Einrücken durch ein Versehen statt hinter C^1 19 vor C 15 gekommen. Dass C^1 14 nicht etwa in der Quelle BC gestanden haben kann und von B nur ausgelassen ist, beweist folgende Ueberlegung. Angenommen C^1 14 hätte schon in BC gestanden, dann wäre zweierlei möglich: entweder C erkannte den Unterschied von Ton 4 (C 11—13. 15—18) und Ton 4a (C^1 14. C^1 19), dann wäre es wunderbar, dass C^1 14 mitten unter die Strophen des Tons 4 geraten wäre, während doch C^1 19 erst hinter den aus der Quelle AC nachgetragenen Strophen desselben (C 16—18) steht, oder C erkannte den Unterschied der beiden Töne nicht, betrachtete also die Strophen C 11—19 als unter sich völlig gleich, dann wäre es nicht einzusehen, warum C die aus AC nachgetragenen Strophen C 16—18 nicht hinter die schon in BC stehende Strophe C^1 19 gesetzt haben sollte.

C^1 19 B 13 sowol wie C^1 14 gehören übrigens nicht Reinmar, sondern Walther (s. Wilmanns Zs. 13, 243).

C 25—34 (Ton 6—8) MF. 156, 10—158, 40 gehen, wie die Strophenfolge beweist, auf dieselbe Quelle zurück, wie B 17—23. C 27 (MF. 157, 11), C 30 (157, 21), C 32 (158, 11) sind ohne eine entsprechende Strophe in B: die allgemeine Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass sie in der Quelle BC noch nicht standen. In der Hs. B folgen

auf B 23 zwei Strophen, die in C unter Dietmar v. Eist stehen (MF. 36, 5—22) und eine, die in C einmal unter Spervogel (C^1 29) und ein zweites Mal unter Dietmar v. Eist (C^2 22), in A unter dem jungen Spervogel (A 29) steht, vgl. MF. 244. 245, darauf eine (B 27), die in C unter Dietmar (MF. 36, 23) sich findet, und endlich drei (B 28—30), die nach der übereinstimmenden Angabe von C und D Walther von Metze angehören. Die letzten 3 Strophen kommen also nicht in Betracht. Dass von den übrigen vier, die B Reinmar zuschreibt, keine Dietmar v. Eist angehört, ist klar; vgl. Scherer D. Studien 2, 501 [67]; dass die dritte (MF. 245, 25) nicht Reinmar zuzuweisen ist, ebenso. Fraglich ist es bei B 24. 25. 27. Um eine Entscheidung treffen zu können, muss man die in B folgenden Strophen betrachten: B 31—35 sind von anderer Hand geschrieben und entsprechen C 55—59 (MF. 165, 1—166, 6). Dann folgt der noch übrige leere Raum der Seite (69) und drei leere Seiten (70—72), darauf die Lieder Ulrichs v. Gutenburg, Berngers v. Horheim und Heinrichs v. Morungen, dann wieder Lieder von Reinmar, ohne Ueberschrift; der Name *H. Reinmar der alte* rührt von neuerer Hand her. Diesen zweiten grösseren Teil der Lieder Reinmars in der Weingartener Hs. nenne ich nach Haupts Vorgang b, den kleineren vorangehenden Teil vor den Liedern Gutenburgs fortan im Gegensatz zur Hs. B B′. b muss aus einer mit C gemeinsamen Quelle stammen. Es deckt sich nämlich hinsichtlich der Strophenfolge C 35—54 (Ton 9—12) genau mit b 1—19 MF. 159, 1—164, 29 und C 62—120 (Ton 14—27) mit b 20—77 MF. 166, 16—178, 21. Die wenigen Strophen, die in diesen beiden Reihen b nicht hat, C 46 (MF. 162, 16), C 66 (MF. 167, 13) werden unten noch einmal besprochen. C 66 ist wol ein Nachtrag von C, durch den auch die kleine Verwirrung in der Strophenfolge entstanden sein mag, die sich in C zeigt: es ist nämlich C 63. 64. 65. 67 = b 21. 22. 24. 23.

Einen weiteren Nachtrag und zwar zu Ton 11 (C 45—48 b 11—13) hat C hinter Ton 13 eingefügt, nämlich C 60. 61 (MF. 163, 5; 162, 34); er könnte, wenn C 46 (ebenfalls zu Ton 11 gehörig) ein Nachtrag von C wäre, woran zu zweifeln sich bei Betrachtung der Quelle, aus der in dieser Strophenreihe BC geschöpft hat, ein hinlänglicher Grund ergeben wird, nicht gleichzeitig eingeschoben sein wie C 46, weil man sonst die Trennung der beiden Strophen, die Nachträge zu demselben Ton sind, nicht einsehen würde; es müsste dann also C 46 der ältere Nachtrag sein. Wir müssen jetzt sehen, ob wir einen Grund für die wunderbare Trennung der Hs. B in B′ und b finden können. Paul (Beiträge 2, 488 ff.) meint, dass wir für B′ und b, abgesehen von B′ 24—30 und b 78—84 nur eine Quelle anzunehmen haben, welche dieselbe war wie die von C und dass die ursprüngliche Anordnung von C bewahrt ist. Er führt als Beweis dafür an, dass, wenn wir bedenken, dass B′ 31—35 von einem andern Schreiber herrühren und B′ 24—30 unechte Ansätze sind, b 1 genau so an B′ 23 anschliesse, wie in C die entsprechende Strophe. Es würde danach ein merkwürdiger Zufall sein, wenn beide Handschriften unabhängig von einander zwei verschiedene

Liederbücher in gleicher Weise vereinigt hätten. Wenn in der Tat B′ 24. 25. 27 so sicher unechte Ansätze wären, wie PAUL annimmt, so liesse sich seine Schlussfolgerung hören, aber das ist keineswegs der Fall. Um die äussern Zeugnisse für den Dichternamen dieser drei Strophen ist es übel bestellt, in allen drei Hss. A, B, C herrscht hier offenbar die grösste Verwirrung, vgl. MF. S. 245. 249. Wir sind also auf die inneren Kriterien angewiesen, und wenn sich freilich auch nicht wird erweisen lassen, dass diese drei Strophen Reinmar gehören, so wird man doch unbedenklich, wenn unter den von den Hss. angeführten Namen Dietmar v. Eist und Reinmar die Wahl gestellt ist, Reinmar wählen, was auch schon LEHFELD (Beitr. 2, 372) ohne weitere Angabe von Gründen getan hat. Der Dialog 36, 5 lässt sich seiner ganzen Haltung nach recht gut mit Reinmar 151, 1 ff.; 152, 5; 154, 5 vergleichen. Die erste Strophe ist eine Klage der Frau, die von dem Liebsten durch den Neid der Welt getrennt ist, wie 151, 1 : 36, 11 *sol ich im lange vrömede sîn, ich weiz wol daz tuot ime wê* wie 150, 7 *waz bedarf ich leides mêre wan daz ich si vrömeden sol* (nach BC), und 154, 5 *mîn herze ist swære zaller zît, swenn ich der schœnen niht ensihe.* Die Versicherung des Mannes 36, 14, dass ihn Niemand werde im Preise der Geliebten *unstæte* finden, kehrt bei Reinmar oft wieder. 36, 18 *si kan mir niemer werden leit: des biute ich mîne sicherheit* erinnert an 152, 7 *und ist mir noch vil ungedâht daz iemer werde ein ander wîp diu von ir gescheide mînen muot.* Den Anfang eines Lieds mit *sô wol* hat Reinmar 165, 28 (diese Strophe ist ein selbständiges Lied) und 182, 4. Zu 36, 28 kann man Reinm. 154, 23 vergleichen, zu 36, 30 *tugende hât si michels mê dann ich gesagen künne* Reinm. 159, 3 *daz ist ein wîp der niht enkan nâch ir vil grôzen werdekeit gesprechen wol;* 165, 7 *wil aber ich von ir tugenden sagen, des wirt sô vil, swenn ichz erhebe, daz ichs iemer muoz gedagen;* vgl. auch 165, 32. Auch der Strophenbau und der Stil hindern nicht, diese drei Strophen Reinmar zuzusprechen. Man ist also nicht berechtigt, das Zeugnis der sonst in Dichternamen zuverlässigen Hs. B einfach zu verwerfen, und tut am besten, 36, 5—33 Reinmar zu lassen. B hat also hinter der letzten in der Vorlage BC vorgefundenen Strophe, C 34 B′ 23, einen mindestens dreifachen Nachtrag aus drei verschiedenen Quellen eingeschoben: der erste umfasste B′ 24. 25. 27, dazu vielleicht am Rande irrtümlich B′ 26, dann B′ 28—30 (Walther von Metze) und endlich jedesfalls später, wie die andere Hand beweist, B′ 31—35. Es ist also nicht etwa daran zu denken, dass der Sammler von B die in der Vorlage B′ stehenden Strophen C 35—54 ausgelassen und dann hinter Morungens Gedichten nachgetragen habe. Vielmehr bekommen wir durch den dreifachen Nachtrag aus drei verschiedenen Quellen ganz den Eindruck, als sei B mit dem, was es in seiner ersten Vorlage, also B′C, vorfand, fertig geworden und habe nun zu andern Liederbüchern gegriffen. Absondern müssen wir indess und für sich betrachten B′ 31—35, erstlich wegen der neuen Hand, dann aber, weil B′ 31 zum Ton 12 (C 49—54 b 14—19) gehört, also offenbar später nachgetragen ist. Aber wenn wir die andern Nachträge von

B, B′ 24—30, und daneben die am Schlusse von b, b 78—83, die aus einer E ähnlichen Quelle stammen und E 213—216 entsprechen (= MF. 179, 3—180, 18) und in C auch nichts Entsprechendes haben, wenn wir diese beiden Gruppen von Nachträgen am Schlusse von B′ und von b betrachten, die darin sich gleichen, dass, nachdem sie erst einige echte Strophen bringen, dann zum Unverbürgten, Unechten übergegangen wird (auf b 84 folgen unmittelbar Strophen Walthers von der Vogelweide), so werden wir zu der Annahme gedrängt, dass mit B′ 30 ebenso gut das Ende einer Sammlung, hervorgerufen durch Stoffmangel, vorliege, wie mit b 87. Mit anderen Worten: der Sammler von B′ hat B′ und b, als er B′ niederschrieb, als ein Ganzes nicht gekannt, noch nicht vor sich gehabt. Dafür spricht auch noch folgende Erwägung. Während wir für die Quelle B′C keinerlei Verwandtschaft mit der parallelen Ueberlieferung in A[1]) und E nachweisen können, ist das bei bC der Fall.

In der Reihe b 1—19 scheint für Ton 10 und 11 b und C auf dasselbe Liederbuch wie E zurückzugehen (MF. 160, 6—163, 22). Auch gemeinsame Fehler beweisen für bC und E gemeinsame Quelle, vergl. die Varianten zu 160, 31; 161, 7. 12. 20. 29. 30; 162, 15. 28, wo bCE denselben Fehler, A das Richtige hat. Wenn wir das bC und E in diesen beiden Tönen zu Grunde liegende Liederbuch x nennen, so ist zunächst auffallend, dass innerhalb der Töne die Strophenfolge abweicht. Da b und C gegen E in derselben übereinstimmen, so werden wir für sie eine gemeinsame Zwischenquelle x′ annehmen. Weder x′ noch E scheinen die Strophenfolge richtig bewahrt zu haben; denn in Ton 10 scheint mir die einzig mögliche und dem Sinn genügende Strophenfolge die zu sein, welche E hat, nämlich 160, 38 unmittelbar hinter 160, 6 (s. u.); in Ton 11 dagegen hat die Vorlage von b und C x′ die richtige Folge bewahrt; denn 162, 7 (C 47, b 12, E 326) gibt überhaupt nur dann einen Sinn, wenn 162, 16 (C 46, E 328) unmittelbar darauf folgt (s. u.). Diese letztere Strophe fehlt nun in b. Wenn wir diesen Umstand bedenken und die Verwirrung der Strophenordnung sowol in C und b als in E, so wird es wahrscheinlich, dass schon das Liederbuch x, welches bCE zu Grunde liegt, zerrüttet war oder Nachträge am Rande enthielt, und dass nun x′ sowol wie E nach eigenem Gutdünken der Unordnung aufzuhelfen suchten. Unter diesen Umständen ist natürlich die in b fehlende Strophe (C 46 E 328 MF. 162, 16) als Auslassung zu betrachten. Dagegen ist C 44 b 10, da diese Strophe in E nicht überliefert ist und in b und C am Ende des Tons steht, als selbständiger Nachtrag von x′ anzusehen. Das gemeinsame Liederbuch x umfasste also: C 40—43. C 45—48.

C 60. 61 = E 330. 329, die in b fehlen, können nicht in x gestanden haben, weil sie sonst in C hinter C 48 zu erwarten wären. Ob sie von C bei einer zweiten Benutzung von x etwa in der Gestalt, wie es nun in E vorlag, oder von C und E unabhängig von einander nach-

1) Ueber A vgl. unten S. 194, wo die Möglichkeit einer solchen Verwandtschaft untersucht und abgelehnt wird.

getragen sind, lässt sich nicht entscheiden. Jedesfalls, worauf es hier hauptsächlich ankommt, liegt in der Reihe b 1—19 C 35—54 für 2 Töne eine andere erkennbare Quelle vor, als für B′ 1—23 C 1—34.

Für Ton 12, b 14—19 C 49—54 können wir keine Quelle mehr nachweisen. Für Ton 13 und 14 hingegen muss in b und C eine A ähnliche Quelle benutzt sein, die ich y nennen will: C 56—59. 62—67 B′ 32—35. b 20—24 A 34—42 MF. 165, 10—166, 6. 166, 16—167, 30.

Ueber die Strophe, die in b und C steht und in A fehlt, C 65 b 24, und die, welche in A und C steht und in b fehlt, C 66 A 42, lässt sich nichts Sicheres sagen. Sie können sowol von der betreffenden Hs., in der sie fehlen, ausgelassen, als von den andern beiden zugesetzt sein. Es scheint, dass C die ursprüngliche Ordnung der Strophen gestört hat, wenigstens stimmen A und b gegen sie überein. Die Abweichung in der Strophenordnung am Anfang von Ton 13 deutet auf eine Verwirrung, die bereits in dem Liederbuch y vorhanden war; denn es genügt keine der überlieferten Ordnungen dem Sinn.

Vor Ton 13 steht nun in C eine Strophe C 55, die noch zum Ton 12 gehört, die B als B′ 31 hat und die in A nicht steht. Das beweist, dass wir in der gemeinsamen Vorlage von B und C an dieser Stelle uns C 55 auf C 54 b 19 unmittelbar folgend zu denken haben. Die grosse Schwierigkeit liegt nun aber in der Beantwortung der Frage: wie kam es, dass B die Strophen C 56—59 A 34—37, welche es in dem Liederbuch y vorfand, nicht an b 19 anfügte, sondern, wie es scheint, ausliess? Denn eine Auslassung, glaube ich, müssen wir darum annehmen, weil B′ 31—35 von anderer Hand geschrieben ist als B S. 1—170 (dies nach Pfeiffer S. VII seines Abdrucks der Hs. B). Man kann diese Strophen B′ 32—35 C 56—59 nicht etwa für einen späteren Nachtrag des Liederbuchs y halten, der damals, als B dasselbe benutzte, noch fehlte, erst als C aus y schöpfte, bereits vorhanden war und bei einer späteren Durchsicht der Hs. B aus der erweiterten Quelle y hinter B′ 23 eingefügt wurde, weil der Corrector etwa von den Strophen b 1—77, denen der Dichtername fehlte[2]), nicht wusste, dass sie Reinmar angehörten. Diese Annahme ist deshalb nämlich unerlaubt, weil die Strophen B′ 32—35 ja auch in A stehen und nach allem, was wir von Nachträgen wissen, nicht etwa auch in A nur ein Nachtrag zum Liederbuch y sein können. Das relativ Wahrscheinlichste ist anzunehmen, b habe hinter b 19 aus irgend einer unbekannten Ursache einen Verlust von 5 Strophen erlitten. Dies ist später von Jemand bemerkt worden und er hat dieselben nachgetragen. Dafür spricht das Eintreten der andern Hand. Einen Grund, warum dieser Corrector sie nicht am Ende von b, also hinter b 87, angereiht hat, könnte man vielleicht darin finden, dass die Strophen b 78—87 alle in Tönen gedichtet sind, welche in ihrem äusseren Bau grundverschieden sind von dem Ton der Strophen B′ 31—35. Dagegen haben die Töne der Strophen B′ 23. 24. 25. 27 mit

2) Pfeiffer, Abdr. der Hs. B S. 96 Anm.

denen von B 31. 32—35 ziemlich grosse Aehnlichkeit. Dass ein solches Bestreben, gleichartige Töne zusammen zu stellen, oft sich erkennen lässt, ist bekannt.

Ein drittes Liederbuch, das ebenfalls auch von E benutzt ist, liegt bC für Ton 23 und 24 zu Grunde, ich nenne es z. Dies Liederbuch z umfasste C 100—108 b 57—65 E 218—227 MF. 174, 3—175, 35; C 245 (E 226, MF. 175, 29) ist von C bei einer zweiten Benutzung desselben, bei der es schon mit dieser nachgetragenen Strophe vorgefunden wurde, zugefügt. Erst nach dieser zweiten Benutzung ist von E E 228 zugefügt.

Noch einen andern Grund kann ich dafür anführen, dass B′ und b von B nicht zu gleicher Zeit benutzt wurden. Die Quelle B′C unterscheidet sich nämlich von bC abgesehen davon, dass sich für sie keine der Sammlung A oder E ähnlichen Liederbücher als Quellen nachweisen lassen, auch noch dadurch, dass die in ihr enthaltenen Lieder verschieden sind von den in bC überlieferten. Die B′ und C gemeinsame Quelle umfasste, wie wir oben sahen, C 1. 4—13. 15. 20—22. 25—34, B′ 1—11. 12. 14—16. 17—23 = MF. 150, 1; 151, 1—152, 24; 153, 14—154, 4; 153, 5; 154, 32—155, 26; 156, 10—157, 10; 157, 31; 158, 1; 158, 21—40. Diese Lieder sind bis auf vier[3]) (154, 32 ff.; 157, 1—10. 21—30; 157, 11—20. 31—40; 158, 1—30) alle einstrophig oder, was auf dasselbe hinauskommt, Dialoge (151, 17; 152, 15 in Verbindung mit E 338 bildet auch einen Dialog), denn Reinmars Dialoge sind eigentlich nichts als zwei an einander gestellte Strophen mit einer ideellen Einheit. Vier- oder fünfstrophig ist noch kein einziges unter den Gedichten der Quelle B′C. Die Mannigfaltigkeit der Töne ist gering: auf 21 Strophen nur 8 verschiedene. Die meisten Lieder setzen ein glückliches Liebesverhältnis voraus und sind daher in ihrer Stimmung hoffnungsfroh. Ich habe oben (S. 44 f.) wahrscheinlich zu machen versucht, dass man in ihnen Jugendproducte Reinmars zu sehen hat, die von der höfischen Modepoesie sich noch freier halten. Es ist mir daher nicht ganz unwahrscheinlich, dass diese Sammlung wirklich die ältesten Lieder Reinmars enthält, ja überhaupt vielleicht die älteste Sammlung seiner Lieder ist. Ich will deshalb diese Sammlung, die später, wie wir oben sahen, von C Nachträge erhielt, R^1 nennen. Nun denke ich mir den Vorgang so. Diese Sammlung R^1 wurde später mit einer zweiten jüngeren Sammlung R^2, die C 35—120 b 1—77 umfasste und, wie ich zeigte, aus drei Liederbüchern, x, das mit E, y, das mit A, und z, das wiederum mit E gemeinsame Vorlage voraussetzt, sowie aus andern unbekannten Quellen geflossen war, vereinigt. Diese vereinigte Sammlung $R^1 + R^2$ war die Vorlage von C, B dagegen benutzte zuerst R^1 allein vor seiner Verbindung mit R^2 und trug dann aus andern Quellen B′ 24—30 nach. Darauf benutzte B, nachdem die Lieder Ulrichs v. Gutenburg, Berngers von Horheim, Heinrichs v. Morungen aufgenommen waren, die vereinigte

3) Ich setze hier eine von MF. abweichende Liederherstellung, die ich unten motivire, voraus.

Sammlung $R^1 + R^2$ derart, dass nur die neuen, d. h. in B' 1—23 noch nicht vorkommenden, Strophen aufgenommen wurden. Es ist also gar nicht nötig, dass R^1 und R^2 in derselben Art der Vereinigung sowol C wie B bei der Benutzung zu Grunde gelegen habe. B liess bei dieser Benutzung C 55—59 aus und später wurden diese 5 Strophen bei neuer Durchsicht der Hs. statt hinter b hinter B' nachgetragen. b 78—84 wurde hingegen aus einer E ähnlichen Quelle zum Schlusse hinzugefügt. C 60. 61 sind selbständige Nachträge von C.

Ich fasse noch einmal das Ergebnis über das Verhältnis von B und C zusammen.

Der ursprüngliche Kern der Quelle B'C ist oben abgegrenzt. Schon in B'C ein Nachtrag war C^1 19 B 13 = 152, 34; C 20—22 B 14—16 = MF. 154, 32—155, 26. C hatte für sich aus einer A ähnlichen Quelle C 2. 3. 16—18 (A 31—33) = MF. 154, 5—31 und 23. 24 (A 3. 4) = MF. 155, 27—156, 9 nachgetragen, aus andern Quellen C^1 14 = MF. 152, 25, C 27 = 157, 11, C 30 = 157, 21, C 32 = 158, 11. B hatte B' 24—30 nachgetragen.

Der Bestand der gemeinsamen Quelle bC war:

1) C 35—39 b 1—5 MF. 159, 1—160, 5.

2) aus dem Liederbuch x, das auch von E benutzt ist, C 40—48 b 6—13 (E 322—331) MF. 160, 6—163, 22. C 46 E 328 ist in b ausgelassen. C 44 b 10 ist Nachtrag in der Vorlage von bC (x'). C 60. 61 E 330. 329 sind Nachträge, die in x nicht standen.

3) C 49—54 b 14—19 MF. 163, 23—164, 38.

4) C 55 B 31 MF. 165, 1. Diese Strophe ist in b mit den 4 folgenden ausgelassen und in B' bei späterer Durchsicht der Hs. nachgetragen.

5) aus dem Liederbuch y, das auch A zu Grunde liegt, C 56—59. 62—67 B' 32—35. b 20—23 A 34—42 MF. 165, 10—166, 6. 166, 16—167, 30.

6) C 68—99 b 25—56 MF. 167, 31—174, 2.

7) aus dem Liederbuch z, welchem eine E ähnliche Quelle zu Grunde liegt, C 100—108 b 57—65 E 218—227 MF. 174, 3—175, 28.

8) C 109—120 b 66—77 MF. 176, 5—178, 35.

In der Reihe C 160—183 sind eine Anzahl Strophen auch unter Rugges Namen überliefert. Ueber die hier augenscheinlich herrschende Verwirrung ist von E. Schmidt in seiner Schrift „Reinmar von Hagenau und Heinrich von Rugge", ferner von Paul (Beitr. 2, 491 ff.) und am besten und klarsten von Wilmanns in der Recension von E. Schmidts Schrift im Anzeig. f. d. Alterth. I, 155 ff. gehandelt worden. An letztere Erörterung knüpfe ich an und verweise zugleich auf das von Wilmanns gegebene Strophenschema. Die Quelle BC der Lieder Rugges umfasste, darin stimme ich mit Wilmanns überein, sicher C 1—5. 13—25. Der Ton I C 1—5 ist in B verloren, nicht in C hinzugesetzt. Nachträge, die schon die Quelle BC enthielt, sind B 21 C 29, ferner C 32. 33 B 22. 23. Als jüngeren Nachtrag sehe auch ich C 30. 31 an; er stand noch nicht in der Quelle BC. Hingegen kann ich nicht auch B 5. 15—17 für einen selbständigen Nachtrag von B halten. Es ist ja zuzugeben, was Wil-

MANNS betont, dass bei Strophen, die nur eine Hs. bietet, die grössere Wahrscheinlichkeit dafür spricht, dass sie der gemeinsamen Quelle noch fehlten, weil die Sammler auf Vervollständigung ihrer Bücher bedacht waren. Indess möglich ist es immerhin, dass Strophen übersehen und ausgelassen werden. Und hier ist es sogar wahrscheinlicher. Denn was WILMANNS zur Bestätigung seiner Annahme eines späteren Nachtrags anführt, kann ich nicht gelten lassen. An sich ist es richtig, dass vereinzelt erscheinende Strophen, die keinen vollständigen Ton geben, den Verdacht, nachgetragen zu sein, erwecken; aber doch nur dann, wenn sie ihrem Inhalt nach in Zusammenhang mit einander stehen. Nicht dass sie keinen vollständigen Ton, sondern dass sie kein vollständiges Lied bilden, könnte sie verdächtig machen. Es ist also unbegründet, wenn WILMANNS sagt, C^r (die unter Reinmars Namen überlieferte Reihe) 163—173 hätte den betreffenden Ton „vollständig oder vollständiger erhalten" (a. a. O. S. 156); denn diese Strophen stehen durchaus jede für sich da. Nun spricht aber eine andere Erwägung gerade dafür, dass B 5. 15—17 schon in BC nachgetragen waren. B 15—17 sind nämlich ein Nachtrag zu B 6 C 17 (MF. 105, 24), einer Strophe, die dem alten Kern der Quelle BC angehörte. WILMANNS (a. a. O. S. 157) erklärt freilich auch sie für eine spätere Einfügung des Sammlers von BC, veranlasst durch die Aehnlichkeit ihres Tons mit dem vorhergehenden. Aber näherliegend ist doch gewiss, eine Strophe, die in B und C an derselben Stelle steht, auch für einen alten Bestandteil der gemeinsamen Quelle zu halten. Dass B 6 C 17 nicht in der Strophenreihe C^r, die auf dieselbe Quelle wie BC zurückweist, überliefert ist, beweist auch nicht so viel, als WILMANNS glaubt. Eine einzelne Strophe kann doch sehr leicht übersehen sein. Aber selbst wenn man hier völlig auf WILMANNS Beweisführung eingeht, so folgt aus ihr nur, dass B 6 C 17 später als die übrige Masse des alten Kerns von BC vom Sammler aufgenommen wurde, nicht aber darf man deshalb ohne weiteres ihre Beglaubigung herabsetzen. Das Eine steht fest: B 15—17 sind ein Nachtrag zu B 6 C 17, einer schon in BC vorhandenen Strophe, und da ist es sehr unwahrscheinlich, sie für einen besonderen Nachtrag von B, der in BC fehlte, zu halten. Denn gleich darauf folgen Nachträge, die schon in BC standen: C 26—28 = B 18—20, C 29 = B 21, C 32. 33 = B 22. 23. Warum hat der Schreiber von B, wenn B 15—17 erst von ihm aufgenommen sind, diese Strophen nicht hinter die schon in BC vorhandenen Nachträge, hinter B 23, gestellt? Wie kam er vollends dazu, während er diese Strophen ganz beliebig in die schon vorhandenen einschob, B 5 an die richtige Stelle, zu der einen Strophe des gleichen Tons, einzufügen? Ich glaube, da sich diese Fragen nicht befriedigend beantworten lassen, wird man B 15—17 als einen schon in der Quelle BC aufgenommenen Nachtrag zu B 6 oder, wenn man diese Strophe selbst nur für einen irrtümlichen Nachtrag zum vorhergehenden Ton halten will, als einen Nachtrag zu B 1—6 C 13—17 betrachten müssen. B 5 freilich könnte auch erst in B am Rande hinzugefügt sein. — Wenn WILMANNS nun zu entscheiden sucht, für welchen Dichternamen in den doppelt

überlieferten Strophen die Gewähr besser ist, so hat er in einem Punkte wol geirrt. Er nimmt nämlich ohne weiteres an, dass in der Reihe C 160—183 C auf dieselbe Quelle wie A zurückgeht. Das ist doch aber nur in der Reihe C 160—165. 174—183 der Fall. Alle Strophen, die in A nicht überliefert sind, wird man als in der gemeinsamen Quelle AC nicht enthalten ansehen. Diese in A fehlenden Strophen bringen auch nicht etwa einen neuen Ton, sondern sind selbständige Nachträge von C aus einer von AC verschiedenen Quelle zur Ergänzung des Tons MF. 103, 35 ff., von dem in AC nur 3 Strophen standen. Die Strophen C 166—173 haben also eine viel geringere Gewähr für den Verfassernamen, als die auch in A stehenden. Anders ist es mit C 163—165 A 49—51 = B Rugge 15—17: dem Zeugnis der Quelle AC für Reinmar steht das der Quelle BC für Rugge gegenüber; denn oben sahen wir, dass B 15—17 schon in BC stand. Da ist es doch keine Frage, dass BC mehr Glauben verdient und C 163—165 Rugge zuzuweisen sind. Und ebenso gehören Rugge C 169. 170 B 5. 6, wo dem einfachen Zeugnis von C für Reinmar das von BC gegenüber steht. Natürlich fallen damit auch die übrigen Strophen des Tons C 166—168, die nur in C überliefert sind, an Rugge. Hier muss ich auch die inneren Gründe betonen: diese Strophen haben nichts der Art Reinmars Entsprechendes, was ich durch wiederholte Prüfung in verschiedenen Zeiten und Stimmungen immer nur bestätigt gefunden habe. Am wenigsten Gewicht möchte ich legen auf die Einstrophigkeit; denn auch Reinmar hat einstrophige Lieder. Indess sind 11 einstrophige Lieder in demselben Ton bei Reinmar ganz unerhört, er hat deren nur einmal 4 : 153, 5 — 154, 4 (152, 25—153, 4 gehört Walther). Entscheidend ist aber der gnomische Charakter vieler dieser Strophen: 103, 35. 36; 104, 15. 16. 19. 20. 24—28; 105, 24—32. Reinmar ist er gänzlich fremd. Nicht Reinmars Stil gemäss sind drastische Ausdrücke, wie *gouches art* 104, 1; *jage ein üppecliche vart* 104, 2; *sol ich leben tûsent jâr* 104, 6; *an dem hât haz bî nîde ein kint* 104, 14; *tôren sinne* 104, 3; *alsam die tôren alle tuont* 105, 36. — Die Uebereinstimmung von 105, 32 und Reinm. 169, 23 beruht nur auf der Benutzung desselben Sprichworts, und abgesehen von der gewählteren, für ihn charakteristischen Umschreibung desselben bei Reinmar ist es unwahrscheinlich, dass ein Dichter dasselbe Sprichwort zweimal anwenden sollte. Sprichwörtlich ist auch 105, 29 = Reinm. 203, 1 (Haus. 43, 9; Hartm. 214, 36; Walth. 113, 22). — Anders als mit C 163—173 steht es mit C 160—162: diese Strophen sind auch in E unter Reinmar, in B unter Hausen überliefert. Sie sind Reinmars Eigentum und ebenso 109, 36—110, 25. Wie sehr diese Strophen, namentlich der Wechsel, zu Reinmars sonstigen Dichtungen stimmen, wird später gezeigt werden. — Auch C 174—183 A 52—64 sind auf dies Zeugnis von AC hin Reinmar zuzuweisen. Von den in MF. unter Rugge aufgenommenen Strophen möchte ich also nur 109, 9—110, 25 für Reinmar in Anspruch nehmen.

Eine E ähnliche Quelle hat C in C 219—223 (MF. 193, 22—194, 17) benutzt. Es geht die Uebereinstimmung der Strophenfolge allerdings

nur durch einen Ton, aber sie genügt wol, um Zusammenhang zwischen C und E anzunehmen. Auch im Ton 50 schöpft C wol aus einer E ähnlichen Quelle: C 242—244 E 252—255 MF. 196, 35—197, 14. Endlich hat C auch die unechten Strophen C 257—262 MF. 199, 25—201, 11 aus einer E ähnlichen Quelle (E 273—278) genommen.

B hat eine E ähnliche Aufzeichnung in b 78—81 benutzt (MF. 179, 3—38). Die hier zu Grunde liegenden Strophen E 213 (von Zeile 8 an) —216 müssen aus einer andern Quelle stammen, als das Liederbuch x, welches in Ton 10. 11 (MF. 160, 6—163, 22) b, C und E zu Grunde liegt, sonst hätte C die Strophen b 78—81 sich sicherlich nicht entgehen lassen.

Ueber die Würzburger Hs. E selbst sind noch einige Worte zu sagen nötig. Dass sie an zwei Stellen Liederbücher in sich aufgenommen hat, die auch b und C zu Grunde liegen, ist bereits bemerkt, auch, dass eine ihr ähnliche Quelle dreimal in C benutzt ist.

Zweifeln könnte man, ob für Ton 19 und 20 (MF. 169, 9—170, 35) eine bCE gemeinsame Quelle anzunehmen ist. Aber die Strophenfolge ist doch zu abweichend, ausserdem, was wichtiger ist, folgen die Töne in bC und E in umgekehrter Reihe, endlich lässt sich auch aus den Lesarten keinerlei Zusammenhang zwischen E und bC erkennen. Also tut man gut, E hier als selbständig zu betrachten. Im Allgemeinen vertritt E überhaupt eine selbständige Ueberlieferung. Der Wert derselben ist sehr verschieden, dicht neben offenbar Ursprünglichem bietet sie ganz Verderbtes. Vielfach lässt sich Aufzeichnung aus dem Gedächtnis erkennen. Im Allgemeinen darf man E nur aus inneren Gründen folgen. — E 322—327, die, wie gezeigt, eine ähnliche Quelle wie C 40—48 b 6—13 (MF. 160, 6—163, 22) voraussetzen, sind ein älterer Bestandteil der Sammlung als E 213—216, Strophen, die b hinter 77 nachgetragen hat, oder vielmehr: als b und C die E ähnliche Quelle benutzten, enthielt diese noch nicht E 213—216. Sie enthielt aber schon E 218—227 (226 ist später nachgetragen), in denen E auf eine auch C 100—108 b 57—65 zu Grunde liegende Quelle zurückgeht. Die Quelle CE enthielt sicher alle die Strophen, welche E und C 219—262 gemeinsam haben. Von denjenigen Strophen, welche in E und C vor C 219 vorkommen, kann man nicht entscheiden, ob sie schon in CE standen und von C nur deshalb nicht aufgenommen wurden, weil das schon an anderer Stelle vorher geschehen war, oder ob sie in CE noch nicht vorhanden waren. Von den Strophen, die E allein hat, ist anzunehmen, dass sie der gemeinsamen Quelle CE fehlten. Natürlich sind alle Strophen der Quelle bCE älter d. h. früher in der Sammlung E vorhanden gewesen, als die von b nachgetragenen (b 78—81). Wir können also innerhalb der Sammlung E noch vier Bestandteile unterscheiden: die ältesten waren wol die beiden Liederbücher x und z, aus denen C 40—48 b 6—13 und C 100—108 b 57—65 geflossen ist, demnächst die Strophen der Quelle CE und am jüngsten die der Quelle bE. Von allem Uebrigen wissen wir nichts Näheres. — Von den in e, dem Anhange der Würzburger Hs. überlieferten Strophen, sind einige ohne

Zweifel echt: so e 346—349 MF. 202, 25—203, 9; vielleicht auch e 352 MF. S. 306, e 354 MF. S. 312, kaum dagegen e 350 MF. 311, sicher nicht alle übrigen.

Die in der niederdeutschen Hs. m unter Nyphen und Walter überlieferten 16 Strophen Reinmars gehen auf dieselbe Quelle wie E zurück, da sie sämmtlich in derselben Reihenfolge (mit der nichts bedeutenden Ausnahme m 5. m 4 = E 232. 233 MF. 178, 29—179, 2) auch in der Würzburger Hs. stehen. Nur m Walter 3 (MF. S. 299) fehlt in E. Zwei Strophen in der Hs. des Schwabenspiegels r unter der Ueberschrift *'der von zweter'* und vor einer dritten stehend, die im Ehrenton dieses Dichters verfasst ist, hielt WACKERNAGEL, mich dünkt mit Unrecht, für Eigentum Reinmars des Alten, vgl. Altdeutsche Blätter 2, 122.

In zwei Tönen (7. 8. C 26—34 B 18—23 A 10—18 MF. 156, 27—158, 40) könnten ABC auf ein Liederbuch zurück zu gehen scheinen, indess möchte ich es nicht glauben. Denn es kann sehr wol die grosse Aehnlichkeit der beiden Töne der Grund gewesen sein, dass A und BC unabhängig von einander sie zusammengestellt haben. Innerhalb des Tons 7 weicht ja auch die Strophenfolge in A und BC nicht unerheblich ab. Man wird aber vielleicht die in B fehlenden Strophen als einen Nachtrag der Hs. C aus einer A ähnlichen Quelle anzusehen haben. — Das gewonnene Bild der Ueberlieferung ist ein sehr buntes: die erhaltenen Lieder Reinmars stammen nicht aus grösseren Sammlungen, sondern aus kleinen Gruppen, die mannigfaltig aneinander gereiht sind: ein deutliches Zeichen von ihrem bewegten Leben und der ungemeinen Beliebtheit des Dichters.

2. Zur Kritik und Erklärung der Gedichte Reinmars des Alten.

150, 1—27.

Die erste Strophe stand schon in BC, die beiden andern sind in C aus einer A ähnlichen Quelle nachgetragen (s. oben S. 183). Die Hs. B, die sie unter Hausen hat, steht für sich da. Schon aus diesem Grunde darf man die erste Strophe (150, 1) als ein Lied für sich absondern. Sie hat aber auch ihrem Inhalt nach nichts mit den folgenden zu tun: sie enthält ein einfaches Lob der Geliebten, die zweite handelt vom Umgang mit der Gesellschaft, die dritte wehrt Angriffe gegen des Dichters Liebesverhältnis ab. Auch Strophe 2 und 3 gehören nicht zusammen: der *nît* in 150, 16 ist gegen ganz etwas Anderes gerichtet als der von 150, 19. In 150, 1 stehen sich BC und A gegenüber. BC hat die bessere Ueberlieferung: 150, 1 *ein liep* BC, *mîn liep* A; 150, 2 *ze guote* BC, *ze wâre* A. Den Schluss haben beide verderbt: BC lässt *klage ich unde*, A *dicke* aus; es war also wol dieser Vers schon sehr früh entstellt. Ausserdem haben hier beide Ueberlieferungen eine tiefere Verschiedenheit: BC liest *wan daz ich si vrömede daz müet mich dicke sêre*, dagegen A *wan swenn eht si mîden sol, daz klage ich unde mûget mich sêre.* BC setzt die Trennung als wirklich bestehend, A nur als gedacht voraus, nach BC ist sie vollendetes Factum, nach A möglich oder bevorstehend. HAUPT nahm hier

die Lesart von A als die richtigere an und legte deshalb überhaupt A bei der Textesconstitution dieser Strophe zu Grunde. Aber er scheint mir doch geirrt zu haben, freilich was PAUL (Beiträge 2, 536) gegen ihn bemerkt, trifft nicht zu. Wir müssen nach innern Gründen suchen: zunächst scheint mir *vrömeden* ein seltenerer und gewählterer Ausdruck als *mîden*; ferner ist das *dicke* vor *sêre* des Verses wegen nötig, es passt aber besser, wenn die Entfernung von der Geliebten nicht wirklich ist. Denn nur „dass ich ihr fern sein werde, fern sein könnte, der Gedanke daran beunruhigt mich oft sehr", kann es heissen, nicht „dass ich ihr fern bin, quält mich oft sehr", das wäre ja viel zu matt. Blosses *vrömede*, wie es BC hat, ist auch aus rhythmischen Gründen unmöglich: *vrömedé | daz* ist bei Reinmar unerhört. Da nun BC gerade an dieser Stelle *klage ich unde* ausgelassen hat, so wird es wol auch *sol* ausgelassen haben. Ich glaube also, es hat ursprünglich geheissen *wan daz ich si vrömeden sol daz klage ich unde müet mich dicke sêre.* Es ist deshalb BC zu Grunde zu legen und an allen indifferenten Stellen zu befolgen (doppelter Auftakt V. 6!). 150, 10—27 will PAUL der Ueberlieferung B den Vorzug vor AC geben, weil sie V. 14 allein das richtige *diu fröide* bewahrt habe. Er nimmt wol an, dass in AC der Fehler *diu de* gestanden habe, den C in *daz* besserte, während A ihn beibehielt. Viel wahrscheinlicher ist mir, dass hier kein gemeinsamer Fehler vorliegt, sondern A auch *diu vröude* hat schreiben wollen. PAULS Schluss ist also abzulehnen. AC dagegen hat an drei Stellen gegenüber B die unzweifelhaft ursprüngliche Lesart: 1) V. 14 *wendet im sîn ungemüete* AC, *hôhet im sîn gemüete* B, die erste Lesart kann nicht aus der zweiten entstanden sein, wol aber umgekehrt. 2) V. 22 *tôret* AC, *vrôt* B, wieder ist die Lesart von B eine Erleichterung, die den Ausdruck des Gedankens blässer macht. 3) V. 20 *verhélen án den liúten sich* AC, *an den liuten verheln sich* B: *liuten verhélen* ist aber bei Reinmar nicht gestattet. Wir haben also, wie HAUPT richtig gesehen hat, AC zu befolgen. Für MF. 150, 13 sind die Variantenangaben in der zweiten Auflage durch einen Druckfehler entstellt: nicht C liest *der herzen nuwen*, sondern B, C hat dagegen ebenso wie A *des herze* (vgl. MSH. I, 174 a, III, 602 a, Bodmer MS. I, 61 b). Der Sinn ist in AC völlig verständlich: *mit den liuten umbe gân* ist prägnant gebraucht; *liute* für die vornehmen Leute, wie Meier Helmbrecht 908 ff.; vergl. Warnung (Zs. 1) V. 854 (im Gegensatz zu *die gebûre*); BARTSCH Ld. 62, 24. — 150, 18 ist *vil*, das nur C hat, zu beseitigen und *werelt* zu lesen vgl. 159, 2. Der Sinn ist weder „den ich lieber leide als ich die ganze Welt leide", noch „den ich lieber leide als ihn die ganze Welt leidet" (PAUL a. a. O. S. 537), sondern *gerne* ist enge mit *liden* zu verknüpfen, also: „den ich mehr als all die Welt gern habe". — 150, 15 ist mit PAUL *seht*, das keine Hs. hat, zu entfernen und 150, 6 mit doppeltem Auftakt zu lesen (vgl. HAUPT zu 154, 21).

151, 1.

Die erste Strophe ist ein Lied für sich, wie PAUL richtig bemerkt. V. 7 *waz suochent die*: ich glaube, es sind Frauen gemeint, die ihr den

Mann abspenstig machen; darauf scheint wenigstens der Anfang hin zu führen: der Ritter bleibt aus Gleichgiltigkeit gegen ihren Willen und ihre Wünsche fern, nicht weil ihn etwa Neider dazu zwingen, vgl. 37, 15. 23; 4, 5; 151, 9. Die *si* in V. 11 sind nach PAULS richtiger Bemerkung die Frauen, nicht die Geliebte. V. 13 ist das *niht* auffällig.

151, 17.

PAUL will V. 19 mit C lesen *durch einen alse guoten lîp* und nach *lîp* den Punkt streichen, dagegen nach *tac* stark interpungiren. Man sieht aber nicht ein, warum B, wenn diese Lesart einmal da war, sie in die ungewöhnlichere geändert haben sollte. Zudem ist es auch sonst eine Stileigentümlichkeit Reinmars, zwei oder drei in Parallelismus stehende Ausdrücke oder Sätze synonymen Inhalts von einander durch ein anderes Satzglied zu trennen: 150, 10 *ez wirt ein man der sinne hât, vil lîhte sælic unde wert, der mit den liuten umbe gât, des herze niht wan êren gert;* 152, 1 *wil diu schœne triuwe pflegen und diu guote;* ferner 165, 15 *waz mir doch leides unverdienet, daz bedenke got, und âne schult geschiht;* 183, 1 *ê daz ich die lenge alsô mit sorgen lebte, ich stürbe gerner danne ich wære unfrô;* 165, 24 *der ungenâden muoz ich, und des si mir noch getuot erbeiten;* 188, 39 *jo enmac mir niht der bluomen schîn gehelfen für die sorge mîn und och der vogellîne sanc.* Mor. 130, 28 *ir ougen klâr diu hânt mich beroubet und ir rôsevarwer rôter munt.* Hartmann 214, 35 *der dir es wol gan, ein ritter, der vil gerne tuot daz beste.* — 151, 24 ergänzt ARNOLD (ZACHERS Zs. Bd. 4, 71) nach Walther 52, 24 *daz si an mir alse harte missetœte.* Anders REGEL Germ. 19, 154.

151, 33.

151, 33 und 152, 5 stehen in keinem Zusammenhang: in der ersten Strophe schildert Reinmar die gegensätzlichen Stimmungen seines Innern, wie sie aus seinen Liebesgedanken hervorquellen, in der zweiten jubelt er über den Beginn des glücklichen Minneverhältnisses, über ein *liebez mære.* Die erste Strophe ist also ein selbständiges Lied. Aber auch 152, 5 und 152, 15 fügen sich nicht zu einander. 152, 15 soll nach der Herstellung in MF. doch der Inhalt der „lieben Märe" sein, aber das geht unmöglich. Denn der Inhalt der Worte der Frau ist ja ein Argwohn, dass ihr Bund, den sie lange bewahrt haben, sich scheiden werde. Wie kann das der Dichter ein *liebez mære,* eine frohe Botschaft nennen? Das ist doch vielmehr eine sehr beunruhigende Nachricht. Auf den Wechsel 110, 8 darf man sich nicht berufen; denn da ist die Situation eine ganz andere: der Dichter hat der Herrin seinen Minnedienst angetragen, darauf ist die Strophe der Frau eine noch zurückhaltende, abwartende Antwort; sie muss ihn erst näher kennen lernen; er möge sich hüten, dass sie etwa von seiner Unstäte etwas zu hören bekomme; selbst wenn er dann auch in ihrem Minnedienst wäre, so müsste sie ihn freilassen. Darauf antwortet der Dichter, hoch erfreut über die *liebiu mære,* erfreut, weil die Einwilligung an eine leicht zu erfüllende Bedingung geknüpft ist, an die *stæte.* Hier besteht das Liebes-

verhältnis noch gar nicht, die Frau kennt den Charakter des Mannes noch nicht, die Besorgnis, er könnte unstät sein, ist natürlich, aber zugleich ein Zeichen, dass er ihr nicht gleichgiltig ist. Daher die Freude des Mannes. Ganz anders in unserem Gedicht: das Verhältnis ist nach V. 24 ein längst befestigtes. Es kann also unmöglich die Besorgnis der Frau, eine Andere könnte ihm lieber sein, und der Verdacht gegen seine Treue eine frohe Botschaft heissen, mithin auch nicht 152, 15 mit 152, 5 zu einem Liede verbunden werden. Sehen wir nun die Strophenfolge in den Hss. an: in B und C folgt auf 151, 25 gleich 152, 5. Das passt sehr gut: 152, 14 *ein liebez mære ist mir gesaget* bezieht sich dann auf 151, 30 *ich sage im liebiu mære, daz ich in gelege alsô* u. s. w. Auch äusserlich ist die Zusammengehörigkeit dieser Strophe mit den beiden des vorhergehenden Tones durch das *genâde* in 152, 6 bezeichnet (vgl. 151, 17. 25). Ich betrachte noch einmal 151, 33 in der von BC überlieferten Gestalt. Bei näherem Zusehen ergibt sich, dass die letzten vier Verse zu den vorhergehenden nicht passen: „manchmal kommt mir ein Tag, wo ich vor Liebesgedanken nicht singen und lachen kann; dann meint wol Mancher, ich sei traurig, aber gerade dann ist in meinem Innern mit dem Ernst die Freude verschwistert." Wie passt dazu nun *wil diu schœne triuwe pflegen und diu guote, so ist mir alsô wol ze muote als der bî vrowen hât gelegen?* Die *vröude*, die er vorher als Nachbarin des Schmerzes bezeichnet hat, ist doch wahrlich nicht der vergleichbar, die *der bî vrowen hât gelegen* fühlt. Die Hs. E, die eine selbständige Ueberlieferung vertritt, hat hier einen andern Schluss (MF. S. 289) *guot gedinge mich enlât in der swære. mir ist sorge harte unmære: mîn herze rehte hôhe stât.* Davon sind die ersten beiden Verse sicher echt: die freudige Hoffnung hebt ihn empor aus der Trauer, das passt ausgezeichnet in den Zusammenhang. Aehnlich ist auch Rugge MF. 104, 33. Der vorletzte Vers des Schlusses in E klingt etwas matt; vielleicht hat es geheissen *mir wirt sorge harte unmære.* Eine solche Aufzeichnung aus lückenhafter Erinnerung scheint auch 152, 21 ff. in E zu sein. Den richtigen Abgesang hat E auch sonst noch erhalten, wo C ihn vertauscht hat: MF. 183, 1. 2. 7. 8; andere Umstellungen von B MF. 128, 22, von A MF. 186, 5. 6 (s. unten). Die Entscheidung zu Gunsten der Ueberlieferung in E bringt die Strophe des Tones, welche diese Hs. allein hat, MF. S. 289 E 338: sie enthält offenbar eine Antwort auf einen Vorwurf; sie passt vortrefflich als Erwiderung auf 152, 15, wenn man V. 1 statt *möhte ich der werlde mînen muot* schreibt *möhte ich der werden mînen muot.* Ich verdanke diese evidente Besserung Herrn Professor Wilmanns. Auch kurz vorher 152, 8 hat E statt *iemer werde* fälschlich *in der werlde*, also denselben Fehler, den wir hier annehmen. Nun ist der Wechsel seinem Inhalt nach abgerundet: 152, 15 lässt die Frau dem Geliebten durch den Boten ihre Eifersucht und die Befürchtung, dass wegen seiner Untreue die Vereinigung sich lösen könnte, melden; darauf entschuldigt sich der Mann (E 338) mit den gesellschaftlichen Fesseln, die ihn hindern, seine wahre Gesinnung zu zeigen; sie solle nur in Treue ausharren, so wäre ihm,

obgleich er von ihr getrennt, so wohl, als ob ihm Liebesgenuss zu Teil geworden sei. 152, 22 lies *mirst leide* (REGEL Germ. 19, 154 Anm.). Zu *und gedenke 'wie getuon ich wol?'* in E vgl. 169, 38 *sô gedenke ich 'ovê, wie getuon ich wol!'*

110, 8.

Ich schliesse diesen Wechsel hier an, weil er offenbar aus derselben Zeit stammt, wie MF. 151, 17. Die zweite Strophe ist in C einmal unter Rugge (C^1 30) und dann unter Reinmar (C^2 186) überliefert, die erste von C und E unter Reinmar. Dass sie beide Reinmar zuzusprechen sind, bezweifle ich nicht. Zu 110, 15 *daz mir iht mære kome wie rehte unstæte er sî: wær er mîn eigen denne, ich lieze in vrî* ist zu vergleichen 177, 38 *wære ich, des ich niene bin, unstæte, lieze er danne mich, sô lieze ich in.* Bedenken gegen die Verfasserschaft Reinmars für diesen Ton könnte allerdings der Reim *naht: gedâht* (109, 19. 21) erregen, der etwas schwerer ist als die zweifellos Reinmarischen *lân: an* 189, 9 und *hâr: gar* 160, 39. Aber immerhin wird man ihn Reinmar zutrauen dürfen, wie auch HAUPT getan hat, da er (vgl. zu MF. 109, 9) sich über den Dichter dieses Tons nicht bestimmt entscheidet. Auch ist zu beachten, dass 109, 9 ff. und besonders 110, 8 ff. in dieselbe Zeit wie 151, 17 zu fallen scheint, also in die Jugend Reinmars (vgl. ob. S. 44 f. 189). — Die Strophe 110, 8 ist offenbar die Antwort auf den Antrag des Ritters an die Frau, seinen Dienst anzunehmen. Sie macht die Einwilligung von seiner Treue abhängig. Darüber ist er erfreut: 110, 17 ist als Monolog zu fassen, hervorgerufen durch die Antwort der Frau. Unmittelbar daran knüpft nun 151, 17: manchen Tag schon wirbt sein Dienst um Gnade, er weiss wol dass sie ihn für seine Stäte belohnen wird, sie hat es ja nach 110, 12 in Aussicht gestellt (151, 21 *ich weiz wol daz si mich lât geniezen mîner stæte* klingt unverkennbar an 110, 21 *sît man der stæte mac geniezen* an). Darauf dann wieder eine Strophe der Frau, die volle Hingebung verkündet, wobei zu beachten ist, wie 151, 27 *sît daz er mir getriuwet wol* erst sein rechtes Verständnis durch die vorhergehenden Strophen erhält: das Zutrauen, das er ihr bewiesen, besteht darin, dass er ihrer Verheissung von 110, 12, die leicht als Ausflucht erscheinen konnte, Glauben geschenkt hat. Zum Abschluss des kleinen Liebesromans 152, 5: er umfasst im Ganzen 5 Strophen.

153, 5.

Von den 7 Strophen dieses Tons sind die ersten 4 von B und C aus der gemeinsamen Quelle BC, die 3 letzten in C und A aus der gemeinsamen Quelle AC und die erste, zweite und vierte auch in E überliefert. A, E und B vertreten drei von einander unabhängige Ueberlieferungen. In Str. 153, 5 wird man A den Vorzug geben müssen: V. 9 *es* BCE, *daz* A. Schwanken kann man bei Strophe 153, 14: V. 20 und V. 22 ist die Lesart von A die mattere, dagegen hat A V. 18 das ursprüngliche *och* bewahrt, wo BCE *doch* haben, ursprünglich sage ich, weil dadurch ein feiner Gegensatz zwischen *wiest ime ze muote* in V. 14, der innern Stimmung, und *wie er tæte* V. 18, dem äusseren

Benehmen entsteht, es ist also *tæte* zu betonen. 153, 23: der Fehler, den BC V. 31 haben, empfiehlt A zu folgen und V. 29 zu schreiben *sô swîget ich.* 153, 23. 24: das muss ein Sprichwort gewesen sein: der tugendhafte Schreiber MSH. II, 150a *guotes wîbes hulde . . . enzimt dekeinem zagen: niemer müeze er si bejagen;* Hadamar v. Laber SCHMELLER S. 149 *waz sol dem zagen ein schœnez wîb genæme* (wie HAUPT Zs. 15, 247 bemerkte, aus der vorigen Stelle entlehnt). Bei Sebastian Franck (in der Ausgabe seiner Sprichwörter Frankfurt 1560 S. 14b): *„Verzagt hertz freihet kein schöne fraw. Timidi nunquam statuerunt trophaeum.“* Im Horribilicribrifax von Gryphius (BRAUNES Neudruck S. 77) sagt Sempronius: *„Aber es heist: kein verzagtes Hertz krieget eine schöne Dam. Non per tormire poteris ad alta venire.“*

154, 32.

HAUPT hat mit Recht A zu Grunde gelegt: die Ueberlieferung in BC ist ungleich schlechter; 154, 36. 38; 155, 2 (zweimal) 7. 9 haben in BC offenbare Fehler. E hat wiederholt das Echte bewahrt. — V. 8 *ichn sach ein wîp nâch mir getrûren nie:* das würde wörtlich ins Neuhochdeutsche übersetzt den Sinn geben „ich sah noch kein Weib nach mir trauern“, was nicht gemeint ist. *ein wîp* ist nicht einfach gleich unserem heutigen „ein Weib“, sondern *mulier quaedam*, die ganz bestimmte Frau, ja es ist nachdrücklicher als der bestimmte Artikel. Ebenso 156, 34 *michn scheide ein wîp von dirre klage* nicht „wenn mich nicht eine Frau von dieser Klage befreit“, das gäbe ja gar keinen Sinn, nicht überhaupt irgend eine beliebige Frau kann ihn davon befreien, sondern die ganz bestimmte. Auch 163, 10 *begêt ein wîp*, 163, 37 und namentlich 195, 28 *spræche ein wîp 'lâ sende nôt', sô sunge ich als ein man der fröide hât* verlangen diese Bedeutung.

155, 18 sehe ich nicht ein, warum HAUPT von A abgewichen ist: die Lesart von BCE ist ein offenbarer Fehler. Der Gedanke wäre nach der Herstellung in MF.: „die Geliebte hat ihr fahrendes Gut so verteilt, dass ich den Schaden habe. Ich nahm von ihr mehr in mein Inneres auf, als ich hätte tun sollen.“ Was soll man sich aber unter *varnde guot* der Geliebten denken? Es liegt nahe *diu Liebe* zu schreiben, die Reinmar auch 161, 31 als persönliches Wesen auffasst. Aber auch so ist das Bild noch, wenn wir V. 18 *der* lesen, hinkend. Wenn die Liebe ihr Gut ausgeteilt hat, kann der Dichter nur etwas von diesem Gut, nicht aber von der Liebe in sich aufnehmen; denn sonst gibt die Liebe plötzlich die persönliche handelnde Rolle auf und wird wieder zu etwas Unlebendigem, Unpersönlichem. A hat *des* und das ist richtig: von dem ausgeteilten Gut der Liebe hat er zuviel bekommen. V. 20 ist mit *sist von mir vil unverlân* die Geliebte gemeint, wenn auch vorher in der Strophe von ihr noch nicht die Rede war. V. 21 *swie lützel ich der triuwen mich anderhalp entstân:* „wie wenig ich auch von ihrer Seite treue Erwiderung meiner Liebe erwarte.“ *entstân* wie Gregor. 23 *dô er von siecheite sich des tôdes entstuont.* Weniger passend scheint die Erklärung dieser Stelle: „wie wenig ich mich auch in anderer Be-

ziehung auf Treue verstehe", wofür man kaum Reinmar 174, 27; 183, 15; 197, 26 zur Stütze herbeiziehen darf.

155, 27.

Die Herstellung des Textes ist schwierig: A und C gehen, wie gemeinsame Fehler beweisen, auf dieselbe Quelle zurück, die zweite Strophe hat auch E (das an den in AC fehlerhaften Stellen das Richtige bewahrt hat) und zwar zwischen 155, 16 und 155, 5. Die Strophe 155, 27 weicht von den vorhergehenden durch die Reimart ab: während dort das Schema ab ab bb cxc (x bezeichnet das Korn) ist, lautet es 155, 27 ab ab cc dyd; die zweite Strophe hingegen 155, 38 stimmt in der Gestalt, wie sie von E überliefert ist, ganz mit 154, 32 ff. überein, auch hinsichtlich des Korns, nach AC hingegen unterscheidet sie sich durch dreifachen Reim am Schluss. LACHMANN richtete die erste Strophe nach der zweiten, wie sie in AC überliefert ist, ein, „wenig geschickt" meinte er selbst. Er zweifelte daher an der Echtheit des Liedes. REGEL[4]) (Germania 19, 156) will 156, 8 die Ueberlieferung von E annehmen und diese Strophe mit 154, 32 ff. zu einem Gedicht verbinden, während er 155, 27 als einstrophiges besonderes Lied abtrennt. Ihm stimmt PAUL (a. a. O. 519) bei. AC und E stehen sich selbständig gegenüber: E hat ohne Zweifel an einigen Stellen das Richtige erhalten: 155, 39; 156, 2, aber es ist zu beachten, dass die Würzburger Hs. eine völlige Umarbeitung der Strophe gibt, indem sie dieselbe dem Manne in den Mund legt. Dass es in der Tat eine Umarbeitung ist — der Text in E klingt sonst ganz gut — verrät der Schluss 156, 9, der von E nicht verändert ist; *machet mir diu ougen dicke rôt* kann nur eine Frau sagen. Ich glaube, es ist deshalb auch bei Bernger v. Horheim 114, 24 statt *werdent mîniu ougen vîl rôt* zu schreiben *werdent ir diu ougen vil rôt.* — Es gehörte also 155, 38 ursprünglich nicht zu 154, 32; denn die Umarbeitung von E ist eben gemacht, um die einzelne Frauenstrophe in einen Zusammenhang mit den drei vorhergehenden zu bringen. Wenn man aber die Strophe 155, 38, wie sie ursprünglich gemeint war, als Frauenstrophe beibehält, so hat sie mit den drei Strophen des Tons 154, 32 ff. auch nicht den leisesten Zusammenhang, und PAUL und REGEL tun sehr Unrecht, sie trotzdem mit ihnen verbinden zu wollen. Da aber E, um die Strophe an die vorhergehenden anzupassen, eine Umarbeitung ins Männliche mit derselben vornahm, so ist es in hohem Grade wahrscheinlich, dass auch die Fassung von 156, 8 in E, durch die diese Strophe formal völlig gleich wird den drei ersten, eine Aenderung zu gleichem Zwecke ist. Aber auch selbst wenn man das bestreiten wollte, so ist das *sît* in 156, 8, welches E hat, an und für sich dem Sinne nach recht auffällig. Man weiss ja gar nicht, seit wann das *fremeden*

4) Es sind hier VDHAGENS Variantenangaben ungenau; er hat MSH. III, 603a vergessen anzugeben, dass er im Text von der Hs. C, die er ja stets zu Grunde legt, abgewichen ist und dass das Korn nicht nur in A, sondern auch in C fehlt. REGEL hätte also, bevor er (German. 19, 156) sich auf HAGENS Angabe verliess, gut getan, LACHMANNS Variantenangabe bei Bodmer I, 63b zu prüfen, wodurch er letztere bestätigt gefunden hätte.

iemer dicke müet? Von einer bestimmten Zeit ist nirgends die Rede gewesen. Wir haben also die Ueberlieferung von 156, 8, wie sie E hat, als nachträgliche Aenderung zu betrachten. Die in der Quelle BC nicht vorhandene, also wol nachgedichtete Strophe 155, 38 kann sich ursprünglich vom Ton der vorangehenden drei sehr wol durch das Fehlen des Korns unterschieden haben, wie etwa Walther 45, 37, wo die ersten beiden ältesten Strophen ein Korn (*getân: stân*) haben, während die dritte, wie aus andern Gründen (WILMANNS Zs. 13, 233, Einleitung zu Walth. S. 72) folgt, nachgedichtete desselben entbehrt.[5]) Der Unterschied zwischen unserem und dem Waltherschen Liede wäre dann nur der, dass in letzterem die nachgedichtete Strophe offenbar mit den anderen beiden zusammen vorgetragen ist, mit ihnen ein Lied ausmachen sollte. In unserem vorliegenden Fall ist das, wie gesagt, nicht denkbar, darum schon allein nicht denkbar, weil zwischen 155, 8—12; 155, 23. 24 und 155, 38; 156, 9 ein doch gar zu greller Widerspruch besteht, der, selbst die Neigung, im Wechsel die beiden Liebenden in Unkenntnis ihrer gegenseitigen Empfindungen darzustellen, zugegeben, unerträglich ist. Wir haben also durchaus 155, 38 als selbständige Frauenstrophe zu fassen, wie 151, 1. Wenn hingegen gefragt wird, ob man 155, 27 und 155, 38 zu einem Liede zu vereinigen hat, so steht die Sache ganz anders. LACHMANN hat es getan, aber bei seiner Anordnung ist es unbegreiflich, wie der Dichter dazu gekommen ist, in der ersten Strophe (155, 27) ganz von dem vorhergehenden Ton abzuweichen, in der zweiten hingegen (155, 38) sich, vom Korn abgesehen, wieder an denselben anzuschliessen. Zu gleicher Zeit gedichtet können diese beiden Strophen auf keinen Fall sein. Die ältere muss doch offenbar die sein, welche an den vorangehenden Ton sich enger anschliesst, also 155, 38. Es fragt sich, gibt 155, 27 hinter ihr einen Sinn? Da muss denn Jeder zugeben, dass, wenn überhaupt die beiden Strophen zusammengehören, sie in dieser Reihenfolge den besten Sinn geben, ja ich selbst glaube, dass 155, 27 für sich allein unverständlich ist und nur hinter 155, 38 Klarheit erhält. Denn so oft ich sie auch in der von LACHMANN angenommenen Stellung gelesen habe, immer ist mir zweierlei unverständlich gewesen: erstlich was eigentlich die Klage über die Teilnahmlosigkeit der Gesellschaft soll und zweitens, woran auch LACHMANN (vgl. MF. S. 291 zu 155, 37) Anstoss nahm, wie V. 155, 37, der das Bestehen eines auf Gegenseitigkeit beruhenden Liebesverhältnisses voraussetzt, zum Voraufgehenden stimmt? Wenn wir aber die zweite Strophe zur ersten machen, sie als vorwurfsvolle Klage der liebenden Frau über das *fremeden* des Mannes, der sich absichtlich ihr entziehe, auffassen und an sie als Verteidigung die Klage des Mannes anschliessen, dass die Gesellschaft, gleichgiltig gegen seine Leiden, sie verschweige, und die Frau seine treue aufrichtige Gesinnung nicht glauben wolle (155, 33), so er-

5) Derartige nur wenig von einander verschiedene Töne suchten die Hss. dann nicht selten durch Aenderungen gleich zu machen, s. LACHMANN zu Walth. 47, 12.

halten wir einen klaren Zusammenhang, in dem namentlich 155, 37 sein volles Recht erhält; denn nun besteht ja wirklich ein Liebesverhältnis, *diu hulde*, und die Besorgnis des Mannes ist nur die, dass es sich lösen könne. Die Situation ist dann ganz dieselbe wie 152, 15 in Verbindung mit E 338. Freilich ein Bedenken bleibt gegen meine Auffassung bestehen: die Verschiedenheit der Form. Zwar eine Uebereinstimmung der 3 Schlussverse ist leicht zu erzielen: man nimmt entweder, wie LACHMANN tut, dreifachen Reim an und ändert 155, 36, oder man schreibt 156, 8 etwa *sîn fremeden tuot den tôt mir gar* (vgl. 161, 23 *ie dar under muoz ich gar verderben*), als Korn reimend auf 155, 36 *bewar*, wodurch zugleich der Daktylus und die Betonung PAULS (a. a. O. S. 538) *frémedén tuot* beseitigt wird. Nicht schwerer wiegt die Verschiedenheit des Reims in der fünften und siebenten Zeile. Es ist sehr gut denkbar, dass Reinmar zu einer Strophe später eine zweite mit abweichenden Reimen gedichtet und beide zusammen vorgetragen hat.

156, 10.

Dies Lied ist nur in BC überliefert: das *unde*, das HAUPT 156, 16 einsetzt, ist nicht zu entbehren; dass Reinmar gesprochen haben sollte *wól mich vinde ich die*, wie PAUL (S. 539) zu meinen scheint (denn wie 156, 17 zeigt, muss man vier Hebungen annehmen), glaube ich nicht. Das Gedicht ist von altertümlicher Form und weist auch mit seinem Inhalt in die erste Zeit von Reinmars dichterischer Tätigkeit. Die höfische Mode hat über seine Poesie noch keine Gewalt gewonnen, vgl. auch SCHERER D. Stud. 2, 439 [5].

156, 27.

Die dritte und vierte Strophe fehlt in B, die übrigen sind in A, BC und E überliefert. Ich fand es oben nicht wahrscheinlich, dass in diesem und dem folgenden Ton A und BC auf ein gemeinsames Liederbuch zurückgehen. Vielmehr sind die in der gemeinsamen Quelle BC nicht stehenden Strophen wol von C aus einer A ähnlichen Quelle nachgetragen. Sie lenken also von vornherein den Verdacht auf sich, dass sie später entstanden seien. Denn als den eigentlichen alten Grundstock der Lieder Reinmars hat man BC anzusehen. Gibt nun das Lied mit der in MF. angenommenen Reihenfolge der Strophen einen zusammenhangenden Sinn? Str. 3 und 4 können zunächst nicht hinter einander gesungen sein, denn sie widersprechen sich: 157, 15 *mirst komen an daz herze mîn ein wîp, sol ich der volle ein jâr unmære sîn, und sol daz alse lange stân, daz si mîn niht nimet war*, *sô* deutet auf den Beginn eines Liebesverhältnisses, wo der Dichter noch nicht lange, noch kein Jahr geschmachtet hat; 157, 21 *sît mich mîn sprechen nu niht kan gehelfen noch gescheiden von der swære mîn* und V. 26 *dar ich nu lange bitte und her mit triuwen bat* setzt dagegen die lange vergebliche Dauer seines Minnedienstes und völlige Verzagtheit voraus. Auch die je letzten drei Verse sind zu gleichartig, als dass sie in einem Liede auf einander folgen könnten: *darn gan ich nieman heiles, swenne ez mich vergât. nu gedinge ich ir genâden noch* zeigt denselben plötzlichen Wechsel des Entschlusses und der Stimmung und zwar

in gleicher Weise (mit *nu*) eingeleitet, wie V. 37 *waz hilfet daz? ich weiz wol daz siez niht entuot. nu tuo siez durch den willen mîn.* Sowol 157, 28—30 als 157, 38—40 machen durchaus den Eindruck eines wirklichen Liedschlusses. — Noch viel weniger können Str. 2 und 3 hinter einander ertragen werden: 157, 1 *ich alte ie von tage ze tage und bin doch hiure nihtes wîser danne vert* setzt wieder lange Dauer des Werbens voraus, dem widerspricht 157, 16; und 157, 9 *daz si es niht mêre hœren wil* (seine Liebesklagen nämlich) widerspricht 157, 17, wo gerade gesagt wird, er sei ihr noch ganz *unmære* und sie habe auf ihn noch gar nicht geachtet. — Endlich können auch nicht Str. 1 und 2 zusammengehören: denn in 156, 30 wird als Grund seines Schweigens der *zwîvel*, also die innere Unruhe, die Verliebtheit, in 157, 6. 7 dagegen die Ungeduld der Herrin, das ausdrückliche Verbot zu singen angeführt. Es ist offenbar 157, 1—10. 21—30 zu einem zweistrophigen Liede zusammenzufassen; dann schliesst sich Alles gut an einander: denn V. 10 *nû swîge ich unde nîge dar* entspricht, genau fortfahrend, V. 21 *sît mich mîn sprechen nu niht kan gehelfen.* 157, 28—30 bilden einen trefflichen Schluss. — Ein zweites Lied gewinnen wir aus 157, 11—20. 31—40; 156, 27—36 steht für sich. Eine Stütze für meine Trennung finde ich in der Ueberlieferung; in dem zweiten Liede (157, 11. 31) und 156, 27 hat der fünfte Vers jeder Strophe nicht, wie in dem ersten Liede (157, 1. 21) vier, sondern fünf Hebungen: 156, 31 *állez dáz ich kúnde gár benómen* ABCE, *al daz* Lachmann, 157 15 *mir ist kómen án daz herze mîn* AC, *jo ist mir kómen án daz herze mîn* E, *mirst kómen* Lachmann, 157, 35 *lánger níht wan ál die wîle ich lébe* BC, *anders niht die wil* E (wol für *langer niht*), *niht lánger wán die wîl ich lebe* A.

E bietet wieder ein wunderliches Gemisch von Gutem und Falschem; offenbar das Richtige hat diese Hs. 157, 26 *dar ich nu bite und lange her mit triuwen bat,* 157, 28 das vom Reim geforderte *noch* (vgl. Paul a. a. O. S. 539), daneben aber 157, 17—20 eine ganz freie Aenderung, vermutlich auf eine Aufzeichnung aus dem Gedächtnis zurückgehend.

158, 1.

Die erste, dritte und vierte Strophe in A, E und BC, die zweite nur in A, E und C überliefert. Woher C die zweite Strophe hat, lässt sich nicht sagen. Die Ueberlieferung in A ist, besonders in der zweiten und dritten Strophe, sehr schlecht. Die vierte Strophe, die zwar auch in der Quelle BC stand (s. oben), passt in den Zusammenhang der übrigen nicht hinein; sie ist wol als Gedicht für sich zu betrachten. Eine Verteidigung gegen Angriffe, die der Dichter seiner unaufhörlichen Klagen wegen erfahren hatte (158, 11—13), die Versicherung, dass er lügen würde, wollte er frohe Lieder singen (158, 14. 15), völlige Verzagtheit und Resignation (158, 10 *deist unwendic: nu sî alsô*, 158, 29 *hât si mir anders niht gegeben, so erkenne ich doch wol senede nôt*) — das ist der Inhalt der ersten drei Strophen, und damit ist doch ohne Zweifel die vierte nicht zu vereinen, die ganz gutgelaunt und hoffnungsvoll *'genâde ist endelîche dâ'* anfängt. Auch ist 158, 34 eine üble

Wiederholung von 158, 21. Die letzten vier Verse geben in Haupts Herstellung keinen Sinn; 158, 37 würde nach MF. heissen: „ich glaubte nicht, dass ich nicht noch einen angenehmen Tag erleben sollte d. h. ich hoffte, ihn zu erleben". 158, 39 besagt, dass er sich in diesem Hoffen getäuscht hat, dass die Geliebte ihm also abgeneigt ist; dazu stimmt aber nicht 158, 31. Es ist wol 158, 38 mit BCE zu lesen *ich gesæhe*. Dunkel bleibt freilich immer noch 158, 40.

159, 1.

Auf die erste und fünfte Strophe dieses Tons beziehen sich bekanntlich Walthers zwei Strophen 111, 23 und 33, die offenbar nicht bei derselben Gelegenheit als ein Gedicht hinter einander vorgetragen sein können. So haben denn auch Wilmanns und Rieger in ihren Ausgaben sie von einander getrennt. — 158, 25 hat man nicht *doch* zu lesen, das gar nicht passt, da ein Gegensatz nicht da ist, sondern mit E *des*. 159, 10 ff.: auf den Schluss *swer giht daz ime an fröiden sî gelungen baz* (ist damit etwa schon Walthers *senfter gruoz* von 111, 30 gemeint?) *der habe im daz* scheint anzuspielen der Schluss von Walthers zweiter Strophe 111, 38 *ist daz ez im wirt iesâ, er muoz sîn iemer sîn mîn diep und habe imz dâ und anderswâ*. An die fünfte Strophe des Liedes Reinmars (159, 37) knüpft Walther hauptsächlich seine Angriffe an. Was den Sinn der Erwiderung der Frau bei Walther betrifft, so wird er gestört, wenn man 111, 37 Lachmanns Conjectur *und âne spil* annimmt. Denn man kann doch beim besten Willen dem schmachtenden Reinmar kein *werben mit spil* vorwerfen; 159, 37 ist ja allerdings leise humoristisch gefärbt, aber er will ja eben auch das *küssen* nicht *werben*, sondern *versteln*. Wenn das die Frau ein *werben* nennt, so fällt sie aus der Anschauung, die sie doch 112, 1 *muoz sîn iemer sîn mîn diep* beibehält; sie setzt ja ausdrücklich einander gegenüber das ruhige Werben, welches sich den Kuss von der Frau schenken lässt, und den gewaltsamen Raub (*iesâ, diep*). Das ergibt der ganze Gedankenzusammenhang. Wir vermissen aber in 111, 37 noch einen Zusatz, der die Belohnung des treuen abwartenden Werbens, das verdiente im Gegensatz zum gestohlenen Gut ausdrückt. Ich schlage daher vor für *mit fuoge und ander spil* zu lesen *mit fuoge unz an daz zil*. *zil* bezeichnet das Erstrebte, vgl. Reinmar 157, 34 *sô hât si tugende den ich volge unz an daz zil*, vgl. auch Gutenb. MF. 70, 17; 75, 31. Die Herstellung, die von Reinmars Strophen in MF. gegeben wird, ist im Ganzen beizubehalten. 159, 3 ist *niht* eine glückliche Conjectur Haupts, die Paul (Beitr. 2, 540) missverstanden zu haben scheint: *niht* soll gar nicht auf eine Person bezogen werden, wie Paul meint; denn nicht dass weder er selbst noch ein anderer die Herrin genügend loben kann, will Reinmar sagen, sondern dass überhaupt kein menschliches Lob ihre Vorzüge zu erreichen vermag. *niht* ist durchaus ein neutrales Substantivum, das sich mit „nichts" übersetzen lässt, also: „keine Lobpreisung". Dass das Lob aber wirklich spricht, wirklich sprechend genannt werden kann, beweist eine Stelle, die ich dem Mhd. Wtb. entnehme, Wackernagel Altdeutsches Lb.[5] S. 374, 28 *do erschein michil menigîn engile; die*

lobeton unseren herrin. daz lop sprach alsus: 'Gloria in excelsis deis', vgl. auch Ulrich v. Lichtenst. Frd. 422, 20 *nu hœrt der leich sprach sô;* 426, 5 *manc schœniu vrowe in gerne las. wan er sprach von ir werdikeit.* — 159, 31 braucht nicht zu bedeuten, dass der Dichter bereits die Gnade der Frau besitzt, wie PAUL (a. a. O. S. 539) meint. Das würde in Widerspruch stehen zu 159, 11. 35, und ich begreife nicht, wie PAUL, der denselben anerkennt, sich damit zufrieden geben kann. Man könnte einfach übersetzen: „so sehr bin ich ihr untertan, dass ich schwer die Dankbarkeit, das Gefühl der dankbaren Ergebenheit aufgeben könnte, . . . denn (V. 33) sie lohnt mir mit geringfügigen Dingen reichlich." Auf jeden Fall ist nämlich *ir* (V. 30) objectiver Genetiv. Indess scheint hier auch noch die Bedeutung „freundliche freiwillige Neigung zu etwas", für die das mhd. Wtb. II, 1, 338 a Z. 50 ff. Belege gibt, hereinzuspielen. Dann würde der hübsche Gedanke herauskommen: „trotzdem ich zeitlebens ihr Untertan bin, kann ich doch nie meine freie, unerzwungene Neigung zu ihr verlieren." Dazu passt trefflich das folgende *ich fröwe mich des daz ich ir dienen sol.* — 159, 36 ist mit b und A *anme tage* zu lesen; 159, 39 zu schreiben *gît got daz ich ez bringe dan* (so b C, *daz ich daz* E). Uebrigens ergibt sich aus Walthers Erwiderungsstrophe, dass dieser Ton Reinmars nach 170, 1 gedichtet ist, wo er V. 19 die Geliebte *mîn ôsterlîcher tac* nennt.

160, 6.

Die ersten vier Strophen sind in bC und E aus einem gemeinsamen Liederbuch überliefert, die fünfte fehlt in E, braucht deshalb aber noch nicht in dem Liederbuch bCE (x) gefehlt zu haben; denn E ist durchaus eine seine Vorlage verstümmelnde Handschrift, der eine gelegentliche Auslassung zuzutrauen ist. A hat alle fünf Strophen aus einer von bCE unabhängigen Quelle. Zunächst ist die Ordnung von MF. zu berichtigen: Str. 1 kann mit Str. 2 nicht zu einem Gedicht verbunden werden. Denn 160, 6 ff. ist eine Klage, dass die Frau seine Bitte übel genommen und ihn *redelôs* gemacht habe; vgl. darüber E. SCHMIDT (Reinmar v. Hagenau S. 45 ff.). Str. 160, 22 besagt aber nur, dass die Frau sich erst nach dem Inhalt der Bitte erkundigt habe, also widerspricht die in der ersten Strophe vorausgesetzte Situation der der zweiten. Die zweite Strophe muss ihrem Inhalt nach älter sein. An die erste Strophe ist die dritte zu reihen, in der wir 161, 3. 12 den näheren Grund für den Zorn der Dame und ihren Wunsch, der Dichter möchte von ihr ablassen, erfahren. Dazu passt wieder nicht die vierte Strophe, denn da heisst es 161, 21 *si enlât mich von ir scheiden noch bt ir bestên*, von einem solchen koketten launischen Hinhalten des Dichters haben wir in Str. 1 und 3 nichts gehört, wol aber in Str. 2: 160, 25 *wil sis noch niht hân vernomen (waz genâden sî der ich dâ ger), sô nimet mich wunder wes ich vil maneger swære niht enber* „wenn sie noch nicht verstanden haben will (man kann auch „glaubt" übersetzen, vgl. MF. 229), so wundere ich mich" u. s. w. Soll denn mein Kummer mir nichts nützen?" Von 161, 31 ff. ist es schwer zu sagen, zu welchem von beiden Liedern sie gehört. Sie ist wol an 161, 14 anzuschliessen, da der Anfang eine

Bitte an die Dame zu enthalten scheint, die *ungenâde* fahren zu lassen. Von einer wirklichen *ungenâde* ist aber 160, 22 ff. nicht die Rede. Es bildet also 160, 6. 38; 161, 31 einerseits und 160, 22; 161, 15 andererseits ein Lied. Es stehen sich darin A und bCE als zwei selbständige Quellen gegenüber; man hat zu untersuchen, welche Ueberlieferung den Vorzug verdient und diese zu Grunde zu legen. bCE hat allerdings mehrmals Fehler, wo A das Richtige bewahrt hat: 160, 31 stört das *mich* in bCE das Metrum; 161, 7 fehlt in bCE eine Hebung; 161, 12 haben, wie es scheint, bCE das in A erhaltene *und wil nu* geändert in *nu wil si;* 161, 20 haben bCE das sinnlose *ez;* 161, 30 fehlt in bCE das des Metrums wegen nötige *noch.* Die Fälle natürlich, wo eine einzelne Hs. der Quelle bCE für sich einen Fehler hat, kommen bei der Abwägung des Wertes von A und bCE nicht in Betracht. A hat nun aber ungleich öfter Fehler, wo bCE das Richtige bewahrt haben: 160, 6 *nieman,* 8 *fröidelôs,* 9 *ich ez,* 14 *rehte* fehlt A, 15 *so hét ich éteswaz,* 160, 33 *nâch* fehlt A, 161, 22 *belîben,* 162, 2 *unde* fehlt in A (auch in C, wol aus Zufall), ferner 162, 4 *der* A statt *her* bC: A hat also vier Fehler mehr als bCE, wenn man auch 161, 12 einen Fehler in bCE annimmt, was doch noch keineswegs feststeht. Aber noch ungünstiger stellt sich das Verhältnis für A, wenn man die Stellen in Erwägung zieht, wo E gegen bC und A das Richtige bewahrt hat: ausser dem schon erwähnten 160, 8 *redelôs* (*rehtelôs* bC, *fröidelôs* A) 16 *ich rüem âne nôt* E, *ânnôt* A, *ân nôt* b, *mich ân nôt* C; 20 *mich sô verjehen* E, *sô verjehen* bCA (dieser Fehler ist wol aber derart, dass bC und A auf ihn unabhängig geraten sind, denn *sich verjehen* ist selten); 161, 4 *waz mir leides ie* E, *liebes ie* A, *allez daz mir ie von ir* bC. Diese Stellen kommen natürlich, da bCE nur eine Quelle repräsentiren, bei Schätzung des Wertes dieser Quelle im Vergleich mit A in Betracht und zwar zu Ungunsten von A. Die Stellen, wo A und E offenbar das Richtige gegenüber Fehlern von bC haben, können auch nicht für A, freilich auch nicht für bCE sprechen. Alles in Allem genommen verdient die Ueberlieferung von bCE entschieden den Vorzug vor der in A. Wir haben also folgenden kritischen Grundsatz für die Textherstellung dieses Liedes: die Ueberlieferung von bCE ist zu Grunde zu legen und überall, wo sie A gegenübersteht und keinen offenbaren Fehler enthält, zu befolgen; wo nicht alle Handschriften der Quelle bCE übereinstimmen, ist die Lesart derjenigen aufzunehmen, die mit A stimmt, sofern sie nicht aus innern Gründen als unmöglich sich erweist wie z. B. *verjehen* für *mich verjehen* 160, 20 (die Auslassung des *mich* hinter *ich* spricht natürlich nicht für eine gemeinsame Vorlage von A und bC). Danach ist der Text in MF. zu ändern. 160, 25 ist nach bCA *wil si des* und nach EA *noch* zu schreiben, der Vers mit Auftakt zu lesen, wie alle entsprechenden der übrigen Strophen. 160, 28 ist *die mir alsô dicke nâhen* aufzunehmen, was auch dem Sinne nach hübscher ist, als was in MF. steht: denn die *swære* liegt ihm nicht nur häufig sehr am Herzen, das wäre viel zu wenig, vielmehr dass sie ihm „also nahe zu Herzen geht", das ist gemeint.

162, 7.

Von den 6 Strophen dieses Tons sind die erste und dritte in A, bC und E, die zweite in A, CE und i, die sechste in bCE und die beiden andern in C und E überliefert. Es liegt hier für bC und E das gemeinsame Liederbüchlein x zu Grunde: es umfasste C 45—48. C 46 ist von b ausgelassen, denn 162, 16 ist durchaus zum Verständnis von 162, 7 unentbehrlich: der allgemeine Satz in 162, 7 über die Verwerflichkeit des *versuochen* hat nur Sinn, wenn darauf die Versicherung folgt, dass er seine Dame nicht durch solches *versuochen* quäle. C 60 und 61 sind von C nachgetragen; ob sie in einem Zusammenhang mit der Quelle von E 330. 329 stehen, muss dahingestellt bleiben, jedesfalls fehlten sie in der Quelle bCE, als bC daraus schöpfte. 162, 8 ist das in allen Hss. überlieferte *sîn wîp* von Haupt entfernt, um den Vers auf 5 Hebungen zu bringen. Paul (a. a. O. S. 541) will es beibehalten und V. 10 *deheine* für *keine* schreiben. Indess ist *doch deheine* durch das Zeugnis von A und E, zwei von einander unabhängigen Ueberlieferungen geschützt. Und was wichtiger ist, *sîn wîp* ist dem Sinn nach unmöglich. Wie sollte Reinmar dazu kommen, seine Dame, die er dienend umwirbt, *sîn wîp* zu nennen? Das ist absolut unerhört im höfischen Minnesang. Die erste Strophe aber für sich genommen, wie Paul will, und als Spruch allgemein lehrhaften Inhalts betrachtet würde, wenn man sich auch über die deutliche Beziehung von 162, 19 auf 162, 8 hinwegsetzte, ganz wider Reinmars Art sein. Der hat keine Zeit und Lust, Vorschriften über das Benehmen in der Ehe zu geben. Endlich aber, was will man bei dieser Erklärung mit 162, 9 *von der er sich niht scheiden wil* anfangen? Dass er sich von seiner Gattin nicht scheiden will? Nein, dies *sîn wîp* verrät sich als Schreiberverbesserung, aus dem Bestreben heraus, zu verdeutlichen und, wer gemeint sei, zu erklären. Denn die Attraction *versuochen von der er sich niht scheiden wil* ist recht kühn. Bartsch (z. Ld.[1] 15, 140, S. 320) macht darauf aufmerksam, dass die fünfte Zeile der fünften Strophe (163, 9) eine Hebung zu wenig hat. Man darf aber deshalb nicht die entsprechenden Verse der andern Strophen verändern, wie Paul möchte: 162, 11 widersetzt sich dem und ebenso 162, 38. — Was 162, 29 anlangt, so wird wol zu lesen sein *niemêre*, „dass dabei keine Bestimmung mit *unz* stehen könnte" ist mir neu; *niemêre* heisst doch oft „nicht wieder" vgl. Zarncke im Mhd. Wb. II, 1, 153 a, also „so lange ich lebe, nicht wieder". Die Betonung auf der zweiten Silbe zeigt ja auch, dass nicht *niemer*, sondern *niemêre* zu lesen ist. Die Ueberlieferung in A ist in diesem Liede viel besser als die in bCE, letztere geben sich als verwandt auch durch gemeinsame Fehler hinlänglich zu erkennen: 162, 21 *sô* A, *und* CEi; 162, 27 ändert bCE das verderbte *mit fröide* in *mit stæte*. E hat 162, 31 das allein richtige *nu* gegen AbC. — 162, 10 ist mit AE *doch* zu schreiben, was bei weitem schwieriger ist als das *ouch* in bC, eben darum wol Anlass zur Aenderung gab. In den Strophen 162, 34 und 163, 5 hat Haupt ein eklektisches Verfahren bei der Textherstellung beobachtet, indem er bald E, bald C folgt: es lässt sich auch in der

Tat nicht entscheiden, welche Handschrift die bessere Ueberlieferung bietet. Beide gehen augenscheinlich auf eine stark verderbte Vorlage zurück. — 163, 14—17 hat offenbar eingewirkt auf Neifen 9, 23; vgl. auch Uebeles Weib 166 ff.

163, 23.

A, bC und E stehen sich selbständig gegenüber. 163, 32 ff. fehlt in A; 164, 7 möchte ich mit E lesen *ich diende ie*, wodurch der Gegensatz *mirn lônde niemen* eine noch schärfere Spitze erhält. 163, 32 *wie mac mir iemer iht sô liep gesîn dem ich sô lange unmære bin?* Das ist offenbar nachgeahmt von Wachsmut von Kunzich MSH. I, 302a *wie mac mir ein wîp sô liep gesîn der ich alse gar unmære bin?* und von Walther von Klingen MSH. I, 73a *wie mac mir sô liep gesîn ein wîp der ich unmære bin.* Das war wol eine Frage aus der Oppositionspartei, die dann aber die schmachtenden Minnesänger mit Stolz selbst aufgriffen. — 164, 3 ist ein selbständiges Lied, das mit den folgenden Strophen nichts zu tun hat: in der ersten Strophe beklagt sich Reinmar, dass ihm sein Gesang bei der Dame nichts genützt habe: *mir hât mîn rede niht wol ergeben;* in der zweiten und dritten Strophe dagegen schildert er ein früheres Zusammentreffen mit ihr, bei dem er trotz Entfernung der *huote 'vor liebe'* nicht sprach (vgl. E. Schmidt Reinmar v. Hagenau S. 48). Möglich wäre es indess, dass man 164, 3—11 ganz anders zu verstehen hat, dass nämlich V. 4 sich auf die Angriffe seitens des Publikums bezieht, dass mit *rede* also sein Dichten überhaupt gemeint ist. Dafür könnte 164, 3—5 sprechen, denn diese Verse scheinen einen Vorwurf gegen die *werlt*, das Publikum zu enthalten. Natürlich ändert diese Auffassung nichts an dem Verhältnis von 164, 3 ff. zu den beiden folgenden Strophen. — 164, 25—27 ist wol Vorbild gewesen für Neifen 24, 23—25; 29, 31 ff. Auch äusserlich stellt sich die zweite und dritte Strophe als ein Lied für sich dar: durch die Wiederkehr der Anfangsworte am Schluss 164, 12 *ich sach si* — 164, 29 *ich si sach*, wie 154, 32—155, 26, ferner durch Wiederholung des *owê* aus dem Schluss der ersten Strophe (164, 19) am Anfang der zweiten (164, 21), und endlich durch den gemeinsamen Reim der letzten beiden Zeilen 164, 18. 20. 27. 29 *geschach : sach : ensprach : sach*, während Str. 1 ihre eigenen Reime hat *geschiet : liet*, vgl. ob. S. 89—99. — 164, 30 ist ein einstrophiges Lied. 165, 1, das sich schon durch seine Stellung in B′ und C als Nachtrag verrät, ebenfalls. Es scheint mir zweifelhaft, ob es nötig ist, Haupts Ergänzung für die sechste Zeile anzunehmen. Da die Strophe dem Sinne nach für sich allein steht, ist auch eine Variation der Form nicht unmöglich. Unzweifelhaft dagegen ist mir, dass Pauls Vermutung (a. a. O. S. 542) über 165, 8. 9 falsch ist. Dass B an dieser Stelle nicht das Richtige haben kann, beweist schon die Auslassung von *swenn ichz erhebe.* — E nimmt auch in diesem Ton wieder die Stellung wie früher ein: neben fraglos Echtem ist ebenso fraglos Entstelltes überliefert. Namentlich mit dem Metrum verfährt E ganz willkürlich, vgl. 164, 3. 6. 8. 26; dann und wann verrät sich das Bestreben den Ausdruck zu steigern. Andererseits hat E 164, 35 allein das, wie mir scheint, richtige

gerne, alle andern Hss. haben *dâ gerne*. PAUL (a. a. O. S. 542) will lesen: *si liezen mich vil schiere die mich dâ' gerne sâhen étesvenne und mir vil sanfte wâren bî.* Aber ich verstehe dies *dâ* nicht. Es ist ja von keinem Ort die Rede. Auf 164, 2 bezieht sich 177, 21 und auf 164, 10. 11 177, 22—24. Daraus aber, dass diese beiden Beziehungen in einem Gedicht stattfinden, darf man noch nicht mit BARTSCH (zu Ld. 15, 294) schliessen, dass 164, 2 und 164, 10. 11 in ein und demselben Liede gestanden haben. Höchstens dass beide Stellen ziemlich zu derselben Zeit gedichteten Liedern angehören, ist wahrscheinlich.

165, 10.

Für diesen und den folgenden Ton gehen BC und A auf dasselbe Liederbuch, das ich y nannte, zurück. B 32—35 MF. 165, 10—166, 6 sind, wie oben sich als wahrscheinlich ergab, hinter b 19 ausgefallen und bei erneuter Durchsicht der Handschrift in der ersten Abteilung der Lieder Reinmars (B') nachgetragen. — Der Ton 165, 10 ff. umfasst 6 Strophen, die alle in MF. zu einem Liede vereinigt sind. Aber nur, wenn man dem Sinne Gewalt antut, ist das möglich. In Str. 1 und 2 beklagt sich der Dichter, dass ein Teil des Publikums seiner Klagen überdrüssig sei, etwas Anderes hören wolle und ihm vorwerfe, er leide gar nicht so von seiner Liebe, wie er sich stelle. Was soll nun mitten in dieser Verteidigung gegen solche Vorwürfe ein ganz allgemein gehaltenes Loblied auf die Herrlichkeit des Weibes? Und was soll ferner hinterher die Ueberlegung, ob es ihm lieber sein würde, wenn die *werdekeit* der Frau geringer und sie ihm zu Willen, oder wenn sie noch herrlicher und ihm und Jedermann unnahbar wäre? Das sind doch lauter verschiedene Dinge, und man trübt sich das Bild des Dichters, wenn man ihm solche Ungereimtheiten aufladet. Jedesfalls schon nach dem Grundsatz: „Jeder gilt so lange für einen braven Mann, bis das Gegenteil erwiesen ist", muss man jedem Dichter so lange nichts Absurdes zutrauen, als bis bewiesen ist, dass er ein Faseler ist. Aber zum Glück haben wir hier nicht einmal solche allgemein menschlichen Erwägungen nötig, denn ein äusseres Zeugnis spricht für die Selbständigkeit von Str. 165, 28. Diese Strophe führt Walther bekanntlich in seiner Totenklage auf Reinmar an. Wie wunderlich wäre es, wenn da Walther, um Reinmars Dichtergrösse auf einen Schlag dem Hörer vor die Seele zu stellen, den Anfang der dritten Strophe eines sechs- (oder fünf-) strophigen Gedichts genannt haben sollte! Kein Mensch hätte den gekannt! Im Gedächtnis weiter Kreise hafteten doch nur die Anfänge selbständiger Lieder, womöglich der ältesten Strophe eines neuen Tons. Und nun vollends weiter! Walther sagt ja auch nicht *hetst anders niht wan ein liet gesungen*, worunter man eine einzelne Strophe eines Liedes verstehen könnte, sondern *eine rede*. Das bezeichnet ja gerade den abgeschlossenen, in sich vollständigen Inhalt eines Gedichtes. Es ist nach alledem wol kein Zweifel, dass 165, 28 ein selbständiges Lied gewesen ist, vollendet schön durch Einfachheit der Form und Hoheit des Inhalts. Man sehe es für sich an und lasse es so auf sich wirken und lese es dann in der Ordnung, wie es in MF. steht, hinter den beiden ersten

und vor den beiden letzten Strophen, um den Unterschied recht zu fühlen. Zum Anfang *sô wol* vgl. Reinmar 36, 23; 182, 4. — Auch 165, 37 ist eine einen augenblicklichen Einfall wiedergebende Gelegenheitsstrophe, die durch jede ihr vorhergehende und folgende Strophe nur an Wirkung verliert. 166, 7 ist hingegen an die beiden ersten Strophen anzuschliessen; denn 166, 11 *swer nu giht daz ich ze spotte* „nicht aufrichtig" *künne klagen* enthält die deutliche Beziehung auf die 165, 12. 19 erwähnten, im Publikum gegen Reinmar lautgewordenen Beschuldigungen. 166, 14. 15 „und merke, wo ich jemals (ob ich irgend wo jemals) ein Wort spreche, das nicht, bevor ich es ausspreche, in meinem Herzen gewesen ist." Das führt auf die Ergänzung des fehlenden Verses; es muss da etwa *wie ich mit triuwen sî* oder *daz ich bin valsches vrî* gestanden haben. Für *ezn lige* könnte man *ezn læge* vermuten. — Die nur in E überlieferte Str. 166, 7, die also in der Quelle ABC schon verloren war, ist zum Sinn und Abschluss des Gedichts recht wesentlich. Wo also in unserem Ton die Hs. E, die offenbar die bessere Ueberlieferung vertritt, mit einer andern Hs. übereinstimmt und kein innerer Grund gegen die Lesart von E spricht, muss man diese in den Text setzen. Demnach ist V. 11 *dern sol* mit BE, V. 14 *beide* mit CE zu lesen. Auch V. 15 hat man *daz erkenne got* als die Worte des Dichters anzusehen, die nur E bewahrt hat. BC sowol als A haben an dieser der Allwissenheit Gottes ein wenig widersprechenden Aufforderung Anstoss genommen und geändert: BC ganz geschickt *daz erkennet*[6]) *got* als Anrufung seines Zeugnisses, hier, im Ausruf, nicht passend, A dagegen nimmt nur augenblickliche Vergesslichkeit Gottes an und will ihn mit dem in solchen Fällen gewöhnlichen *bedenke* erinnern, vergl. die Beispiele im Mhd. Wb. I, 344 b, Z. 48 ff.

165, 33 fehlt in A *im*, aber das Zeugnis von BCE nötigt, es einzusetzen; der Vers ist dann zu lesen und zu interpungiren *swes dû mit triuwen phligest, wól im! dérst ein sælic man.* Der letzte Teil des Verses ebenso bei Veldeke 61, 36.

166, 16.

In diesem Ton darf man die Hs. A nicht, wie das Haupt getan hat, gegen bCE bevorzugen, da sie mit bC auf dieselbe Quelle zurückgeht und gerade keine besonders gute Ueberlieferung repräsentirt (vgl. 166, 25. 26). 166, 24 ist wol Pauls Conjectur (a. a. O. S. 543) aufzunehmen *so enwart mir nie sô liep;* die Antithese der beiden chiastisch geordneten hypothetischen Perioden ist ganz in Reinmars Art. Für *volenden* ist mit bCE *verenden* V. 24 einzusetzen. 166, 29 ist *joch wæn ichz nu* die Fassung, die sich für das den Hss. zu Grunde liegende Original ergibt. V. 32 haben alle Hss. *nieman* unmittelbar vor *gesagen*, es muss also heissen *mirn künde éz niemán* (mit schwebender Betonung) *gesagen.* Dass 166, 36 *si enlâze* keinen Sinn geben soll, kann ich Paul (a. a. O. S. 542) nicht zugeben: wen man für *unwert* hält, dem zürnt man nicht,

6) So in einem Volkslied auf die Schlacht von Pavia Uhland I, S. 515 *barmherziger gott, erkenn die not!*

sondern den verachtet man. So, glaube ich, schliesst Reinmar. Die Lesart *si neme* scheint mir für *si enneme* zu stehen, hilft also die von A, den conjunctivischen Nebensatz, bestätigen. 167, 4 kann eine später nachgedichtete und dann mit den übrigen zusammen vorgetragene Strophe sein; so recht schliesst sie sich an die vorigen nicht an, auch macht 167, 3 den Eindruck eines ursprünglichen Liedschlusses. Vielleicht ist daher 167, 4 auch als ein späterer Ersatz für 166, 34 zu betrachten, so dass die beiden Strophen nicht hinter einander vorgetragen worden wären. Dafür könnte sprechen der Parallelismus des Gedankens *und kan ich anders niht an ir gewinnen ... ich wil ir güete und ir gebærde minnen* und 167, 6 *sît mir niht anders mac geschehen, sô .. lege mich ir nâhe bî* u. s. w. Beide Gedanken haben eine parallele Ausgangslinie, widersprechen sich aber doch, vgl. auch 166, 27 *mîn dienest spot erworben hât und anders niht.* Ich glaube übrigens nicht, dass PAUL Recht hat, wenn er 167, 5 den Satz mit *ob* als Bedingungssatz zu *mac si mich doch lâzen sehen* auffasst und nur *wie si mich haben wolte* von *sehen* abhängen lässt. Denn in den vorhergehenden Strophen herrschte völlige Resignation, die Dame hatte ihm alle Gunst versagt, wie sollte er nun dazu kommen, etwas zu bitten, für dessen Erfüllung er selbst erst die Bedingung *ob ich ir wære liep* stellt? Er weiss ja, wie wir aus den vorigen Strophen ersehen haben, dass er bisher ihr noch nicht lieb ist. Diese Probenacht scheint er nach 167, 6 doch für keine besonders hohe Gunst zu halten, wie er nach PAULS Interpunction müsste, sondern für ein *ultimum refugium,* für das letzte und äusserste Mittel, die Reinheit seiner Liebe zu beweisen. Uns freilich sonderbar genug! Reinmars Stil entspricht es sehr gut, wenn sowol der Satz mit *ob* wie der mit *wie* von *sehen* abhängen und also einen synonymen Gedanken ausdrücken. Es ist übrigens auffallend, dass in dieser Strophe an zwei Stellen b und E offenbare Fehler gemeinsam haben 167, 7 *sô tuo si doch als ob es wesen solte* b, *sô tuo doch eine wîle reht als ob ez wesen sólde* E und 167, 5 *were ich ir liep* bE. Es müssen also für diese Strophe b und E eine gemeinsame Aufzeichnung benutzt haben. — Die folgende Strophe 167, 13 hat in dem AbC in diesem Ton zu Grunde liegenden Liederbuch nicht gestanden: sie fehlt in b und ist in A in einer ganz verderbten Gestalt, wahrscheinlich nach einer Aufzeichnung aus dem Gedächtnis, überliefert, ausserdem bildet sie auch ein Lied für sich. Es tritt für sie sowie für die nächste Strophe noch m zur bisherigen Ueberlieferung hinzu, ohne eine neue Grundlage für die Textherstellung zu bieten, da m aus einer E ähnlichen Quelle stammt. A, C und E stehen sich gegenüber: 167, 18. 20. 21 hat E offenbar das Ursprüngliche nicht bewahrt. Man wird also an allen indifferenten Stellen die Lesart von C aufnehmen. A kommt im Allgemeinen nicht in Betracht, 167, 16 aber entscheidet es zu Gunsten von E: es ist doch wol auch verständiger zu verbinden *si sprechent gar ze vil von mîner frowen jâren und frâgent welher tage si sî,* wie E hat (auch A hat *und vrâgent welcher tage si sî*). 167, 22 ist die Ueberlieferung in Em, wie auch HAUPT erkannt hat, die bessere:

167, 23. 24. 29 haben bC offenbare Fehler. Aber HAUPT hat einmal zu einseitig E bevorzugt: 167, 25 ist mit bCm *bî lebendem lîbe* zu schreiben; 167, 26 *so enklag ich niht*, ebenso V. 28 *nôt* mit Em für *leit*. 167, 31.

Von den 3 Strophen dieses Tons sind die ersten beiden in b und C, die zweite auch und die dritte nur in a (dem Anhang von A) überliefert. Diesem Liede ist es wunderlich ergangen. GRÄTER gab im Jahre 1792 Bragur II, S. 179 eine Uebersetzung der beiden in C überlieferten Strophen und bezeichnete das Ganze als eine Klage der Gattin Leopolds um den Tod ihres Gemahls. VDHAGEN bezieht es ebenfalls auf die Gattin Leopolds VI., die, wie er angibt, des Ungarnkönigs Geysa Tochter Helena war und 1199 starb. Auch im Mhd. Wb. I, 665 a, Z. 38 wird diese Auffassung beibehalten und *mîns lieben hêrren tôt* (168, 19) mit „meines lieben Gemahls Tod" erklärt, auch WACKERNAGEL scheint in seinem Lesebuch[5] 509 diese Ansicht zu teilen. HAUPT dagegen lässt die erste Strophe den Dichter sprechen, während er die zweite und dritte der Welt in den Mund legt, die persönlich gedacht hier um den Herzog klagen soll. Dass damit dem Gedichte Gewalt geschieht, hat E. SCHMIDT (a. a. O. S. 52) richtig bemerkt, aber auch er irrt noch darin, dass er in der ersten Strophe nicht Worte der Frau, sondern des Dichters findet. Die erste Strophe ist ganz der gleichen Stimmung entsprungen, wie die beiden übrigen, und nichts deutet darauf hin, dass sie von einem Andern gesprochen werde. Ueber die Bedeutung der Frau selbst lässt sich streiten. *hêrre* 168, 19 an sich braucht nicht auf den Eheherrn zu gehen, vergl. z. B. das Tagelied Rubins (ZUPITZA 20, 24), wo die Frau den scheidenden Geliebten *ach, herre, vriunt, geselle* anredet, aber mit dem Possessivum verbunden und nicht in der Anrede stehend, glaube ich, muss es auf den Gatten bezogen werden. Auch der Inhalt der Totenklage stimmt zu ähnlichen Klagen verwittweter Frauen bei andern höfischen Dichtern, z. B. Iwein 1890 ff. Anstoss nehmen könnte man nur an 168, 13 *den ich mir hete ze sumerlîcher ougenweide erkorn*, das klingt nach Mailiebe, die im Frühling entsteht und mit dem Herbst dahin welkt und von deren Vergänglichkeit Sprichwort und Volkslied voll sind (vgl. SIMROCK Sprichwörter Nr. 6763, UHLAND Schr. 3, 390). Wir haben auch im Minnesang Zeugnisse dafür: Meinloh 14, 1 ff.; Hartmann 214, 34 *dir hât enboten, frowe guot, sîn dienest . . . ein ritter . . . . der wil dur dînen willen disen sumer sîn;* Tannhauser Ld. 47, 16 *daz ich wære ir dulz amîs mit dienste disen meien*[7]*;* Hätzlerin I, 113, 1—11. Den Ausdruck *ougenweide* braucht aber andererseits auch Prünhilt in der Klage von Gunther, als sie seinen Tod erfährt: LACHMANN 1809 *si sprach 'mîn ougen weide diu wæn ze verre mirst enpfarn.'* Wenn man nun ausserdem bedenkt, dass es Sitte geworden war, auch das eheliche Verhältnis zwischen Mann und Weib als

7) Noch HAGEDORN, der manches Volkstümliche hat, singt (Poet. Werke[1] 3, 124): „Den Frühling will ich ihr (der Phyllis) und sie dem Frühling weihen.... Ihr schwör' ich meine Liebe, Fürs erste bis zur Sommers-Zeit". HILDEBRAND.

ein minnigliches Dienstverhältnis anzusehen, so erklärt sich 168, 13 zur Genüge: die Frau spricht vom Mann, wie die Herrin von ihrem ritterlichen Liebhaber. Doch lässt sich noch auf eine andere Weise dieser Vers auch im Munde der Frau völlig rechtfertigen: man betone das „ich": *den ich mir hete ze sumerlîcher ougenweide erkorn*, im Gegensatz zu den übrigen Menschen, von denen es 167, 31 heisst *si jehent der sumer der sî hie*. „Die Leute sagen zwar, der Sommer sei da; was hilft mir das? den ich mir zur Sommerfreude ausersehen hatte, der fehlt mir. Ohne ihn ist mir der Sommer nichts." Man darf also annehmen, dass die drei Strophen der Gemahlin Leopolds in den Mund gelegt sind.

168, 30.

In diesen und in den folgenden Strophen bis C 99 steht sich bC einerseits und E andererseits gegenüber. bC ist zu Grunde zu legen. Auch 168, 36 sehe ich keinen Grund, das in BC überlieferte *sô* zu verwerfen, da ja durch *zwâre* die Bekräftigung hinlänglich ausgedrückt ist. Die Negation *en* auszulassen ist eine BC ganz geläufige Eigentümlichkeit z. B. 154, 33; 161, 29; 162, 32. 33; 163, 35; 164, 7; 165, 11. 17; 166, 24. 32; 167, 24 u. s. w., man hat also *sône* aufzunehmen. Die dritte Strophe 169, 3 hat mit den beiden vorhergehenden nichts zu tun: in jenen erwidert er auf Behauptungen, die im Publikum aufgetreten sind, dass er des frohen Gesanges überdrüssig sei; er singt nur *durch der liute frâge;* in der dritten Strophe dagegen wendet er sich gegen die, welche sich um ihn nicht bekümmern, die also gerade das Gegenteil tun wie die Klätscher, Spötter und Frager. Zu dieser Strophe gehört die in m unter Walther überlieferte desselben Tons (MF. 299): für die Zusammengehörigkeit spricht ausser der Aehnlichkeit des Inhalts der gleiche Anfang mit *ich wil* (vgl. 151, 17 und Haupt zu 181, 13); das so entstehende Lied ist äusserlich wie innerlich symmetrisch. Den Grund für die Anfügung von 169, 3 an 168, 36 bot der Schluss *obez ir etelîchem tœte in den ougen wê*, was man auf die alle *'die mîn enbernt'* bezog. Hier eine beiläufige Bemerkung: wir haben vielfach gesehen, wie in den Hss. dem Sinne nach nicht zusammengehörige Strophen desselben Tons zusammengestellt sind. Den Anlass bot, wie ich glaube, in den allermeisten Fällen irgend ein Anklang einer Strophe an ein Wort oder einen Gedanken einer andern. Die Sammler scheinen von dem Bestreben geleitet gewesen zu sein, eine Art sachlicher Ordnung zu treffen, wie sich das ja bei den Sprüchen nachweisen lässt. Mit dabei im Spiele war augenscheinlich die Vorliebe für die Fünfzahl; denn mir scheint, als ob die gewöhnliche Annahme, wonach es seit Ende des 12. Jahrhunderts beliebt geworden sein soll, fünfstrophige Lieder zu dichten, einer Berichtigung bedarf: nicht ausschliesslich auf die Dichter geht die Fünfzahl der Strophen zurück, sondern sehr oft auch auf die Besitzer der Liederbücher, die Sammler.

169, 9.

Die dritte Strophe, welche Paul (a. a. O. S. 543) vor die zweite stellen will, muss von den übrigen ganz getrennt werden; denn sie ent-

hält nur eine ganz allgemein verlaufende Klage über falsche, treulose Gesinnung, die ihm von Leuten, denen er gedient hat, zu Teil wird, vgl. 169, 3; von Liebesklage, der 169, 9 und 15 geweiht sind, dagegen nichts. Der Ausdruck *dar ich doch gedienet hân* mag den Irrtum veranlasst haben, als handle es sich in dieser Strophe um vergeblichen Minnedienst, wie denn auch E ruhig *der ich so vil gedienet hân* ändert. Gleich dieser Fall könnte meine oben geäusserte Vermutung unterstützen, Das Streben Gleiches zusammenzustellen, von einem Ton möglichst viel Strophen zusammenzubringen und fest zu verbinden, liess sich oft durch äusserliche Aehnlichkeiten leiten. — Ob die vierte Strophe mit den beiden ersten éin Lied bildet, muss zweifelhaft bleiben: ein solch plötzliches Umspringen der Stimmung, wie dieses dann zeigen würde, ist nicht gegen Reinmars Art. — 169, 11 ist mit bCE *valwet* zu schreiben. In diesem Ton hat E noch eine Strophe, um die Fünfzahl voll zu machen, die sonst nicht überliefert ist: 169, 33. 169, 36 *des wirt mîn vil schône rât;* muss man nicht interpungiren: *des wirt mîn vil schône rât, swenne ich in erliegen sol: sô gedenke ich* u. s. w.? Das *erliegen,* d. h. durch Lügen gewinnen, ist das Mittel, wodurch ihm *rât* wird, werden kann, aber er scheut davor zurück (*sô gedenke ich*): *owê! wie getuon ich wol?* wie kann ich der Sittlichkeit gemäss handeln?

170, 1.

Die zweite und dritte Strophe ist in A, bC und E, die übrigen in bCE überliefert. Den Abgesang der ersten und zweiten Strophe hat E ganz entstellt, ebenso A den der zweiten. — 170, 2: Paul (a. a. O. S. 543): „Zu der Liebe, die man schon hat, kann man nicht eilen. Daher mit E zu lesen *durch die liebe.*" Das ist ganz falsch. Das, was Paul lesen will, würde etwa heissen: „ich muss immerfort eilen, mich beeilen um der Liebe willen, die ich habe." Wohin denn? Wozu denn? Das *gâhen* verlangt einen Zusatz, der das Ziel ausdrückt. Man kann nun übrigens sehr wol einen Gegenstand *hân,* besitzen, ohne darum notwendig ihn bei sich zu haben. Aber *gâhen* heisst auch nicht bloss „eilen, laufen", räumlich-körperlich, sondern überhaupt leidenschaftlich auf etwas zustreben, heftig rasch wonach trachten: „ich muss immerfort der Liebe, die ich habe, zustreben." Wer verstünde das Bild nicht? Die innerliche Empfindung wird vom Ich losgelöst, draussen objectiv existirend als etwas Fremdes betrachtet, dem das Subject zustrebt. Wenn man durchaus will, allerdings ein Widerspruch, aber wie es viele gibt, Jedem verständlich, der nur verstehen will. Man könnte übrigens Paul mit seinen eigenen Waffen schlagen: 174, 31 will er lesen: *ich hân iemer teil an ir: den gibe ich niemen, swie fremde er mir iemer sî,* wobei er *fremde* auf *teil* bezieht. Da könnte man nun ebenso sagen: „das ist ja Unsinn! wie kann denn Jemand etwas, was ihm *fremde* ist, was er also nicht hat, überhaupt einem Andern geben wollen?"

170, 36.

Nur in bC überliefert. Ich glaube Str. 171, 25 ff. gehört vor 171, 18. Dann ist der Gedankengang klarer: V. 15 hat der Dichter gesagt, er

habe Alles getan, was seine Pflicht gewesen, und doch bei der Geliebten nichts damit erreicht. V. 25 folgt dann Widerruf, er wäre vielmehr selbst Schuld, seine *stætekeit* habe ihm den Schaden gebracht (V. 31). Darauf dann wieder Entschuldigung und Hoffnung: *jâ ist doch mîn schulde entriuwen niht sô grôz* (V. 18). Man beachte die Wiederholungen gleicher Wortstämme: *wunder* (V. 1) — *wunderlîche* (V. 21); *unstætekeit* (V. 5), *stæteclîchen* (V. 11), *stætekeit* (V. 31).

171, 32.

Nur in bC. Das Ganze scherzhaft. 172, 8 verstehe ich in HAUPTS Herstellung nicht: die Hss. haben *er möhte* (*mohte* b), das ist auch richtig; der Sinn der beiden Strophen ist: Die Frau begehe an ihm „Gewalttat" (V. 35), habe ihn *beroubet alles des er hât* (39, vgl. Morung. 130, 9 ff. 14), er will *daz bereden* (sie überführen wie es Rechtens ist): wenn sie nämlich leugnet, will er sein Recht im Gottesurteil erhärten. Die Frau erwidert: Er habe nicht Grund, so siegesgewiss zu sein; sie sei noch nie von ihm vor Gericht gezogen worden (für *'jagen'*, das sonst nur das Verfolgen des auf frischer Tat Ertappten bedeutet, schlägt mir STETTINER *'tagen'* vor; vgl. LEXER, Hdw. II, 1392, Z. 43 ff.), er wisse also noch nicht, mit was für einer Gegnerin er es zu tun habe; in keinem Falle werde sie der Verteidigungsmittel entbehren (s. HOMEYER Gloss. zum Richtsteig s. v. *were, gewere*), selbst im Zweikampf werde sie ihm überlegen sein. — Dies Gedicht hat wol Einfluss gehabt auf Hugo von Werbenwag Ld. 49, 24—35 (vgl. übrigens auch MF. 313, 21 ff.).

173, 6.

Nur in bC. 173, 10—12 sind anders zu interpungiren: *mit den triuwen, unde ich meine daz, unde als ich ir nie vergaz: sô gestân diu ougen mîn und niemer baz.* 173, 10 muss man das *unde* als Vertreter eines „mit denen" ansehen, auf *triuwen* bezogen; denn *meinen* ohne weiteren Zusatz kann nicht heissen „aufrichtig gesinnt sein", ohne nähere Bestimmung und mit persönlichem Accusativ heisst es woran denken, lieben. Dagegen ganz gewöhnlich ist die Verbindung *mit triuwen, mit stæten triuwen* u. s. w. *meinen*, vgl. Mhd. Wb. II, 1, 107 b. 173, 11 enthält dann eine zweite adverbielle Bestimmung „und so wie ich ihrer noch nie vergass" (man könnte das *ir* auch auf *triuwen* beziehen). Damit ist dann der Vorsatz hinlänglich bezeichnet, und es folgt als wiederholende Bekräftigung *sô gestân diu ougen mîn und niemer baz.* Das ist aber noch schwierig zu verstehen. Was hat die Beschaffenheit der Augen mit seinem Entschluss zu tun? Ich glaube man muss zur Erklärung Stellen herbeiziehen wie Reinmar 186, 1 *êst nu lanc daz mir diu ougen mîn ze fröweden nie gestuonden wol.* Den Augen wird ja überhaupt in der alten Zeit ein viel grösserer Anteil an dem Gemütsleben zugesprochen, als in unserem Zeitalter der Brillen. Unangenehme Dinge tun einem in den Augen weh: Reinmar 169, 1 *sist mir liep und wert als ê, obez ir etelîchem tæte in den ougen wê.* Wie man mit den Augen *twerh* blickt, so lacht man auch mit den Augen, nicht mit dem Munde allein. Aber einfach zu übersetzen „auf diesen Vorsatz haben sich meine Augen gerichtet" hindert das folgende *und*

niemer baz. Dies scheint vielmehr die Steigerung eines Positivs zu sein. Vielleicht hat man also zu schreiben *wol gestân diu ougen mîn und nie mê baz.* Zu *nie mê baz* ist natürlich *gestuonden* zu ergänzen. — Die zweite Strophe enthält die Versicherung der Treue. Daran schliesst sich gut die fünfte Strophe an. Dagegen stören den Zusammenhang die dritte und vierte. Beide enthalten unnötige Wiederholungen des Inhalts der ersten beiden: 24 *ich hân ir gelobet ze dienen vil = doch sô wil ich dienen ir* 173, 9; 26 *und ir niemer umbe ein wort geliegen wil* = 173, 13—17; 30 *got weiz wol den willen mîn = dâ vor* (vor der Lüge) *müeze mich got hüeten alle tage* 173, 19. Wozu, nachdem man eben in zwei Strophen diese Versicherung gehört hat, noch einmal die Wiederholung derselben im Perfectum: *ich hân gelobet?* Dass er das gelobt hat, daran zweifelt ja Niemand mehr! Ueberdies passt dann nicht einmal 173, 25 *dar zuo daz ichz gerne hil;* denn von diesem Versprechen haben wir ja in den voraufgehenden Strophen nichts erfahren. Es ist demnach nicht wahrscheinlich, dass diese vier Strophen jemals zusammen vom Dichter für den Vortrag bestimmt gewesen sind: vielmehr werden 173, 20 und 27 später nachgedichtete Strophen sein, die bestimmt waren, bei einer neuen Ausgabe des Liedes die Stelle von 173, 6 und 13 zu vertreten, während die letzte Strophe 173, 34 unverändert blieb. In diesen Parallelstrophen wurden teilweise Gedanken aus den älteren beiden Strophen (173, 6 und 13) wiederholt und zwar als dem Publikum bekannt vorausgesetzt (*ich hân*). Aeusserlich findet diese Vermutung eine Stütze in dem gleichen respondirenden Anfang der dritten und vierten Strophe *wart ie guotes und getriuwes mannes rât* und *wart ie manne ein wîp sô liep als si mir ist.* Andererseits führt aber die Reimabweichung in Str. 173, 34, die nur 2 Reime im Ganzen enthält, während die übrigen deren drei haben, darauf, dass das ursprüngliche Lied nicht aus fünf, sondern aus drei Strophen bestanden hat; denn bei fünf Strophen wäre kein Grund vorhanden, ja verstiesse es sogar gegen die Symmetrie, die letzte durch besondere Reimbehandlung auszuzeichnen. Bei Verbindung von 173, 34 mit 173, 20 und 27 wurde die Gliederung des Liedes noch kunstvoller und die Dreiteiligkeit, mit Zusammenfassung der ersten beiden Strophen als der beiden Stollen, gegenüber der dritten, dem Abgesange, noch deutlicher. Eine zweite Möglichkeit wäre übrigens, dass 173, 6 und 173, 13 überhaupt mit 173, 34 nie ein Lied gebildet hätten, sondern zwei selbständige zusammengehörige ältere Strophen desselben Tons gewesen wären. 173, 22 möchte ich mit Paul (a. a. O. S. 543) *bîten* für *biten* lesen. — 174, 2 liest C *sô gediene ich ûf die sêle niemermê*, das ist geändert aus *gedinge,* wie b hat; denn von einer Drohung mit dem Aufgeben des Minnedienstes kann, wie der Zusammenhang lehrt, nicht die Rede sein. Aber auch was b hat gibt keinen Sinn. Was hat die Hoffnung auf seine Seele und deren Heil mit seinem Liebesleid zu tun? Vielleicht hat gestanden *sô gedinge ich ûf die sœlde niemermê.* — Wenn man 173, 33 *dazs* liest, haben sämmtliche Verse trochäischen Rhythmus, wie im folgenden Ton.

174, 3.

Von hier bis 175, 28 liegt bC eine E ähnliche Quelle zu Grunde. Die fünf Strophen des Tons 174, 3 können wieder, wie mir scheint, nicht als ein einheitliches Gedicht betrachtet werden, teils wegen unerträglicher Wiederholungen, teils der Widersprüche wegen. 174, 15 *und mir leit dâ von geschiht. daz sî mîn und gebe des niemen niht.* Das ist ganz derselbe Gedanke wie 174, 31 *ich hân iemer teil an ir: den gibe ich niemen,* denn der *teil* ist eben nichts Anderes als seine *gedanke*, sein *leit.* 174, 28 *der mac ich vergezzen niemer mê* ebenso (an entsprechender Versstelle) *got weiz wol daz ich ir nie vergaz* (V. 35). Die Verschiedenheit des Tempus deutet auf eine leise Verschiedenheit der Situation, auf Verschiedenheit der Zeit der Abfassung. 174, 12 *dicke hât si mir geseit daz ichz lieze* (nämlich das Werben) *in möhtes niemer zende komen:* das ist unvereinbar mit 174, 17 *daz ich ir gediente ie tac, des enwil si mir gelouben niht, owê!* Ueber das ursprünglich zu Grunde liegende Lied, das wir herauszuschälen haben, lässt sich schwer etwas Bestimmtes sagen: mir ist am wahrscheinlichsten, dass ursprünglich Str. 1, 2 und 4 gedichtet und als Lied verbreitet worden sind. Str. 3 scheint mir ein späterer Ersatz für Str. 2 und Str. 5 zum Ersatz für Str. 4 bestimmt gewesen zu sein. — 174, 11 *ân alle schult* „ohne jeden zureichenden Grund", nicht etwa „ohne jede Schuld". 174, 15 verlangt der Sinn hinter *geschiht* ein Kolon. 174, 28 ist zu schreiben *der mac ich vergezzen niemer mê: daz tuot mir vil lange wê;* denn nur so entspricht diese Strophe dem in den vier übrigen herrschenden symmetrischen Bau: es steht nämlich jedesmal der erste Stolle dem Sinn nach für sich da, während der zweite mit den ersten beiden Versen des Abgesangs eine Periode bildet; der letzte Vers des Abgesangs ist dann ein Satz für sich. Auf diese Art wird eine kunstvolle Durchkreuzung der formalen mit der innerlichen Gliederung erreicht, und gerade der Widerspruch der beiden wirkt schön. — 174, 32 muss das *fremde* der Hss. beibehalten werden, vgl. Paul (a. a. O. S. 544). 174, 8 ist *deich*, 14 *unde tuot noch hiute sôs mich siht* (nach E), 36 *noch mir wîp* (nach E) oder *und mir wîp* (für *und daz mir wîp*) zu schreiben. Dadurch werden alle Verse auftaktlos.

175, 1.

Der letzte Vers der ersten Strophe ist in bC und E ganz abweichend überliefert. Da die drei Hss. auf dieselbe Quelle hier zurückgehen, so spricht eine so starke Verschiedenheit für Verderbnis der gemeinsamen Vorlage. Der Sinn ist wol: „ausser meinem Liebeskummer quält mich die Sorge, dass der Tag nicht ausreicht, um meinen Schmerz so auszuklagen, dass er zu Herzen dringt." Was bC haben, gibt keinen Sinn, aber auch die Textgestaltung in MF. nicht; denn dass die *swære* Andern zu Herzen geht, dazu brauchts eines ganzen Tages nicht, dazu genügt ein Augenblick. Ich glaube, man muss *swære* und *klage* vertauschen, *klage* steht ja auch in E im Nebensatz: „dass ich nicht Zeit genug habe, dass meine Klage so recht aus meinem Innern herauskomme, so recht alle innere Pein zum Ausdruck gelangen kann." —

Wenn man 175, 13 *sæhe* schreibt, so sind alle Verse dieses Tons trochäisch.

176, 5.

Die erste Strophe ist in bC und in A (unter Reinmar dem Fiedler) überliefert. Die übrigen, wie alle Strophen bis 177, 34 (b 74 C 117) mit Ausnahme von 177, 10, die auch in M steht, nur in bC. Die erste und letzte und die zweite und dritte Strophe stehen in Responsion (vgl. ob. S. 95 f.). 176, 15, die letzte Zeile der ersten, und 177, 9, die letzte Zeile der letzten Strophe enthalten das Wort *frouwe*, während die zweite und dritte Strophe übereinstimmend mit *frouwe ich hân* beginnen. Schema: a b b a. Dass dieses *frouwe*, welches dem Lied die Einheit verleiht, auch in der Musik seine Entsprechung gehabt habe, ist wahrscheinlich. Mit diesem Liede zusammen muss 190, 27 betrachtet werden. Diese beiden Strophen stehen in C (C 184. 185) hinter den aus der A ähnlichen Quelle geschöpften Strophen C 160—183 und sind in A unter Reinmar dem Fiedler hinter MF. 176, 5 überliefert. Wilmanns (Anzeig. I, 157) betrachtet diese beiden Strophen als Nachtrag von C, der nicht in AC gestanden, und ist geneigt, sie, weil sie „nicht den Charakter Reinmars des Alten zeigten", ihm abzusprechen. Dass sie in der Tat von der sonstigen Art unseres Dichters abweichen, ist unverkennbar: die directe Anrede hat er ausser 176, 16 nur 165, 28 und 194, 26. Auffällig ist die Uebereinstimmung in der Anwendung des gleichen Strophenanfangs *frouwe* (nach A) 190, 27. 36 mit 176, 16. 27. Da es nicht wahrscheinlich ist, dass bC vier unechte Strophen unter Reinmars Lieder aufgenommen habe, nämlich 176, 5—177, 9, und die beiden Strophen 190, 27. 36 doch wol demselben Dichter angehören, so wird man annehmen müssen, dass sowol 176, 5 ff. wie 190, 27 unserem Reinmar zu lassen sind. In der Quelle AC fand C vermutlich Str. 176, 5—177, 9 und 190, 27. 36 vor; sie waren mit Rücksicht auf den gleichen Anfang zusammengestellt; die ersten vier dieser Strophen nahm C nicht auf, weil sie schon früher (C 109) aus der Quelle bC aufgenommen waren. In A gerieten die sechs Strophen durch irgend einen Zufall unter Reinmar den Fiedler, wobei die zweite, dritte und vierte Strophe ganz verloren giengen, gerade sie, durch deren Anfang der Sammler der Quelle AC veranlasst worden war, an sie die beiden Strophen 190, 27. 36 anzureihen. Jedesfalls hat man der Angabe von bC hinsichtlich des Verfassernamens mehr Glauben zu schenken, als der in A.

178, 1.

Die erste und fünfte Strophe ist in bCEm, die dritte in bC, die vierte in CEm, die beiden andern in Em überliefert. Dass diese Strophen nicht so, wie sie in MF. stehen, ein Lied ausmachen können, dafür spricht schon die Zahl der Strophen: es ist ganz ungewöhnlich, dass sechs Strophen ein Lied bilden. Es finden sich nun auch innerhalb dieser sechs Strophen Widersprüche und überflüssige Wiederholungen. — 178, 11 *daz er mich der rede begebe* wiederholt 178, 5 *sage im daz er iemer solhes iht getuo, dâ von wir gescheiden sîn* und ist dasselbe wie 178, 24 *bit in daz er verber rede dier jungest sprach ze mir,*

und auch 178, 29 *des er gert daz ist der tôt* ist danach recht überflüssig. 178, 12 *ich bin im von herzen holt und sœhe in gerner denne den liehten tac: daz ab du versnîgen solt,* dem widerspricht 178, 15 *ê dazd iemer ime verjehest deich im holdez herze trage,* vorher sollte er ja auch das verschweigen! Auch 179, 1 ist eine höchst unnötige nochmalige Wiederholung des schon 178, 14. 15. 21 Eingeschärften. Dazu kommt, dass in keiner Hs. alle sechs Strophen überliefert sind, in bC nur drei. Zunächst sind diese drei Strophen von bC zu prüfen, 178, 1. 29 und 178, 15. Geben sie in dieser Reihenfolge einen abgeschlossenen, befriedigenden Sinn? Unbedingt. Zuerst Auftrag, dem Geliebten von ihrem Wohlbefinden Nachricht zu geben. Er möge niemals wieder ein solches Begehren äussern, wodurch sie geschieden würden. Daran schliesst sich trefflich 178, 29 *des er gert daz ist der tôt!* Das könne ihm doch nimmer zu Teil werden. Bevor der Bote, fährt die Frau 178, 15 fort, den Geliebten ihrer Huld versichern solle, möge er erst seine Treue prüfen und dann ihm Hoffnung machen, soweit es nicht gegen ihre Ehre verstosse. Damit ist allerdings ein Abschluss erreicht, es ist jedoch nicht unmöglich, dass auch noch 178, 22, eine Strophe, die nur in CEm steht, dem Original des Liedes angehört: denn es fügt sich an das vorher Gesagte ganz gut die Bedingung, unter der es dem Geliebten erlaubt ist, mit der Frau zusammenzutreffen: der gänzliche Verzicht auf die *rede.* Zwar war schon 178, 29 der Inhalt derselben abgeschlagen, aber es macht sich eine solche ausdrückliche Hervorhebung am Schluss recht gut und auch die Frage 178, 27 würde ein Schluss nach Reinmars Art sein. — Neben dieser Fassung des Liedes hat dann aber wahrscheinlich eine zweite spätere, auch von Reinmar herrührende existirt, in der an die Stelle von 178, 15 und 178, 22 die Strophen 178, 8 und 36, an die Stelle der Anfangsstrophe 178, 1 aber eine andere Anfangsstrophe, die uns verloren ist, getreten war. In E sind diese beiden Fassungen benutzt und die Strophen ganz willkürlich vereinigt worden.

179, 3.

Von den Strophen dieses Tons hat b die ersten vier aus einer E ähnlichen Quelle. Die erste, dritte und vierte ist auch in p, einer Berner Hs. des vierzehnten Jahrhunderts, s. Graffs Diutiska II, 245, die vierte auch noch in s, die fünfte und sechste nur in b und die siebente nur in E überliefert. — p steht bE selbständig gegenüber, mit anderer Strophenordnung und anderem Text, repräsentirt zwar keine gute Ueberlieferung, hat aber doch mehrmals die ursprüngliche Lesart bewahrt, z. B. 179, 7 *diu ist,* 179, 23 *verspreche* (= *verspræche*). — 179, 24 haben bE *und doch lobelîchen stât;* das *doch* hat concessiven Sinn, wie vorher schon *diu mir liebet.* — Für 179, 21 scheint p und b eine gemeinsame Quelle benutzt zu haben, wenigstens macht das der gemeinsame Fehler 179, 26 *mag* für *pflac* E wahrscheinlich. — 179, 28 ist wol nach dem Zeugnis von E und p zu schreiben *hât noch got ein wunder,* was b in *tuot got lîhte ein wunder* geändert hat. 179, 17 lies *als,* 179, 29 *dazs mir werden mac:* man erhält dann trochäischen

Rhythmus, wie in den entsprechenden Versen der übrigen Strophen. s geht mit E auf eine gemeinsame Quelle zurück, dafür sprechen die Uebereinstimmungen und Fehler in 179, 30. 32. 38. 179, 33 hat nur b *seht*, und das sieht recht wie ein Füllwort aus; es ist diese Anrede ans Publikum nicht in Reinmars Art; es ist kein Grund von p und s abzuweichen, man lese daher *sô' enwürde ich niemer tac von sorgen frî.* — Die beiden Strophen 180, 1 und 180, 10, die nur in b stehen, gehören wol kaum zu dem vorigen Liede, da sie einen wesentlich andern Gedanken ausführen. Auch schliesst sich 180, 19 (nur in E) nicht ganz passend an 179, 3—38 an: denn aus 179, 6 ff. scheint doch hervorzugehen, dass Andere dem Dichter die Geliebte entziehen durch *huote*, während 180, 21 ff. offenbar eine Hindeutung auf die Wünsche, die *rede*, ist, die der Dichter an die Dame gerichtet hat. Dort ist es fremde Gewalt, die die Liebenden trennt, hier der Wille der durch allzukecke Werbung verletzten Frau. Kann man eine solche Unklarheit der Motive in einem Liede Reinmars für möglich halten? Ich sehe nicht, wie man anders Rat schaffen kann, als durch Abtrennung der letzten drei Strophen, 180, 1—27. Sie bilden ein abgeschlossenes Gedicht mit befriedigendem Sinn und verständlichem Ausdruck: der Dichter hat durch seine Bitten die Gunst der Herrin verscherzt, Andere haben das nicht ohne schadenfrohe Bemerkungen gelassen. Auf diese erwidert Reinmar zunächst, dass auch früher er ja nur in Gedanken glücklich gewesen sei. Darauf wendet er sich an die erzürnte Geliebte, vergleicht seine hohen Wünsche mit dem Fluge des Falken. Dann lenkt er ein und bezeichnet das, was er erbeten, als *kleinen lôn*, nach dem er ernstlich nie verlangt habe.

Die in b auf 180, 10 folgende Strophe MF. S. 303 ist sicher nicht von Reinmar.

Die nächsten drei Töne C 122—133 MF. 180, 28—182, 30 sind nur in C überliefert. 180, 28 ff. ist ohne Dreiteiligkeit; die Echtheit ist daher bei der geringen Gewähr der Ueberlieferung zweifelhaft. Auch das *ich gouch* 180, 35 ist bei Reinmar befremdend.

181, 13.

Der Zwiespalt zwischen den Liebesgedanken und den Pflichten der Kreuzfahrt wird im Minnesang oft dargestellt, vgl. Uhland Schr. 5, 157 ff. Er scheint, wie er denn ja ein so recht aus dem Leben gegriffener Stoff ist, altüberliefert zu sein. Dafür spricht Wackernagel Altdeutsche Predigten LIV, 145 ff. (S. 123) *Leider nu ist daz herze sô wilde und der gedanc sô wît sweifte, daz unsir herze selten mit gote ist. und sô der mensch ieze wœnit daz er sîn herze bî im habe, sô het ez die welt umbevangen nu hin ubir mer und her wider, und ist sô wilde, daz ez nieman kan geruowen .... 169 alse dicke sô im sîn herze indrinne* (l. *intrinne*) *in die wîtsweſi dirre welte mit vliegendem gedanke daz er denne daz herze wider bringe ze gote* (aus einer Züricher Hs. des 14. Jahrh.).

182, 14.

Dies Lied halte ich für unecht. Weder ist Reinmar der unreine

Reim *lîp : gît* zuzutrauen, noch entspricht Sprache und Ton des Gedichts seiner Art, vgl. SCHMIDT a. a. O. S. 58, BECKER Germ. 22, S. 199.

182, 34.

Die erste und zweite Strophe ist in C und E, die andern sind nur in C überliefert. C bringt die zweite Strophe als letzte (C 139), während sie hinter C 134 (E 269) gehört, wo sie auch E hat, und vertauscht die Abgesänge von C 134 und 139. Der Zerreissung des ursprünglichen Liedes 182, 34—183, 8 durch Einfügung der vier andern Strophen desselben Tons ist wahrscheinlich die Vertauschung der Abgesänge vorhergegangen. Denn dann schloss das Lied mit *sol mîn fröude nu zergân, so* u. s. w. Daran schien sich dem Sammler von C 183, 9 *nieman frâge mich ze leide, wes mîn tumbez herze fröuwe sich* besser anzuschliessen, als an den Schluss der zweiten Strophe, der jetzt lautete *ê daz ich die lenge alsô mit sorgen lebte, ich stürbe gerner danne ich wære unfrô,* wo also von Freude nichts vorkam. — Uebrigens ist 183, 7 so, wie dieser Vers überliefert ist, unverständlich: *sol mîn fröude nu zergân* würde voraussetzen, dass er bis zu diesem Augenblick froh gewesen ist, und nun fürchte, es werde damit vorbei sein. Aber 183, 5 sucht er ja erst Einen, der ihn, der bisher getrauert hat (182, 36 ff.) in Freude brächte. Es liegt also nahe zu schreiben: *sol mich fröude nu vergân; vergân,* sonst selten und darum wol mit dem geläufigen *zergân* vertauscht, ist ein Lieblingswort Reinmars, vgl. 157, 27 *swenne ez* (nämlich *daz heil*) *mich vergât;* 190, 23; 152, 16; 155, 25; 161, 25; 166, 6; 173, 36. — Ueber den Reim *geschên: ergên* 183, 13. 14 vgl. PAUL a. a. O. S. 512, ich möchte aber doch mit HAUPT, da die Strophe nur in C steht, *getân: ergân* schreiben. — 183, 27 ist ein selbständiges einstrophiges Gedicht, didaktischen Inhalts, das ein Programm der höfischen Lebensanschauung gibt.

183, 33.

Dies fünfstrophige Gedicht, von dem die erste, dritte und vierte Strophe auch in A unter *Niune,* also unter herrenlosem Gut, überliefert sind, weicht von Reinmars sonstiger Weise gänzlich ab, vgl. E. SCHMIDT (S. 59). Der Ton des Liedes ist volksmässig und altertümlich. Man könnte allenfalls dies Lied in Reinmars erste Jugendzeit setzen, als er eben nach Oesterreich gekommen und dort der höfische Gesang noch nicht ausgebildet war. Aber Reinmar kam vom Westen und kannte die neue Kunst schon, und so ist es mir am wahrscheinlichsten, dass dieses Lied nicht von ihm herrührt. Für die Unechtheit spricht auch die Form, die bis auf die fünfte Zeile vollkommen mit einem Liede Wilhelms v. Poitou (MAHN Werke d. Troub. 1, 4) stimmt (BARTSCH Germ. 2, 271). Reinmar hält sich ganz frei von Nachahmung romanischer Formen. Auch für die Echtheit von 184, 31 will ich nicht eintreten, vgl. E. SCHMIDT (S. 60). Dagegen muss ich

185, 27

entschieden für Reinmar in Anspruch nehmen. Von unverwüstlicher Lebensfreude (E. SCHMIDT S. 62) finde ich nichts darin; langes vergebliches Werben und langer Liebeskummer werden vorausgesetzt: 185, 27.

36; 186, 1. 13; dass das Publikum seiner ewigen Klagen überdrüssig ist (185, 32), kennen wir auch sonst aus seinen Gedichten: 165, 12. 19; 175, 8; 158, 11; 188, 9 ff., 192, 11; zu 185, 35 ist 183, 5, zu 185, 38 175, 13 zu vergleichen; der Gedanke, dass er seine Sorgen fahren lassen will, weil *ander liute* froh wären, findet sich auch 164, 37; 109, 36; 110, 3. Vgl. auch Becker German. 22, 203.

In A sind von diesem Ton die ersten beiden Strophen, die dritte mit dem Abgesang von C 154 (MF. 186, 17. 18) und die vierte Strophe überliefert. Es fehlen in A 186, 5. 6 und 186, 13—16. Hat A das Lied verstümmelt? Dass die Strophen C 152. 153 (MF. 185, 27. 33) den Anfang bilden müssen, ist klar. Wenn wir aber das Lied, wie es in MF. gegeben ist, betrachten, so fällt die Unebenheit und Unklarheit des Gedankengangs auf. Der Dichter hat lange vergeblich gewartet und spinnt nun den Gedanken aus, dass einmal die Zeit kommen könne, wo es für die Frau zu spät wäre, ihm Gunst zu erweisen. Das ist nun aber ganz unverständig ausgedrückt, ja unerträglich. Das lehrt eine zwiefache Erwägung: 1) 186, 5. 6 enthält den Gedanken: „wenn ich jetzt (denn das *nû* 186, 3 kann, da es der in 185, 27—186, 2 geschilderten Vergangenheit gegenübergestellt wird, sich nur auf die unmittelbare Gegenwart beziehen) aufhöre zu klagen und mich für meine Zeitversäumnis erholen will, so bin ich alt", d. h. „ich bin vor Alter dazu nicht mehr tauglich." Denselben Gedanken enthält aber auch 186, 9. 10: *sost mir wîp* (nach C) *unmære und ander spil, so entoug ich ir vor alter niht.* Wie jedoch 186, 11 *owê waz wils ab danne mîn?* zeigt, ist hier das Ganze in die Zukunft gerückt. In der dritten Strophe nennt sich also der Dichter bereits in der Gegenwart alt, in der vierten dagegen fürchtet er erst, vor der Erhörung zu altern. Das ist ein unvereinbarer Widerspruch, der es unmöglich macht, dass diese beiden Strophen in einem Liede neben einander gestanden haben. 2) Auch dass Strophe 186, 13 neben Strophe 186, 7 ff. gestanden habe, machen zwei Gründe unmöglich. Zunächst: mit 186, 12 bricht der Dichter deutlich in seiner Ausmalung der Zukunft, in der Erwägung dessen, was, wenn er gealtert sei, eintreten könne, ab und kehrt zur wirklichen unmittelbaren Gegenwart zurück: *nû möht ich ir gedienen, lieze eht sis ein ende sîn* d. h. „doch jetzt wäre ich noch im Stande ihr zu dienen, wenn sie meinem Leide ein Ende machen wollte." Das klingt doch deutlich wie ein Abschluss, eine Mahnung an die Geliebte, mit der Gewährung nun nicht länger zu zögern, eine einleuchtende Nutzanwendung seiner Ueberlegungen über die Zukunft. Wie auffallend ist es nun, dass darauf eine Strophe folgt, in der noch einmal ausgeführt wird, was in der Zukunft, wenn er alt geworden sei, geschehen werde: man werde dann auch sie verschmähen. — Zweitens aber, und das ist noch wichtiger: es besteht zwischen Str. 4 und 5 ein Widerspruch. In 186, 7 ff. war der Gedanke ausgesprochen: wenn sie noch lange wartet, bis ich alt werde, und dann erst mir Gunst erweisen will, so ist es zu spät; im Alter tauge ich ihr nicht, da würde ich gegen Liebe gleichgiltig sein. In 186, 13 ff. dagegen wird gesagt: bevor sie sich mir gegen-

über als treu Liebende bewährt, sterbe ich noch, und dann wird sich das Wunder ereignen, dass auch kein anderer Mann mehr von ihr etwas wird wissen wollen. Diese beiden Gedankenreihen können nach meinem Gefühl unmöglich in ein und demselben Gedicht von einem wirklichen Dichter ausgesprochen sein. Beide haben gemein die Grundvorstellung: „wenn sie gar zu lange wartet mit ihrer Gewährung, dann wird es zu spät werden und ihr das frühere Zögern leid tun." Aber die Ausführung ist verschieden und widersprechend. Einmal wird diese Vorstellung so ausgeführt, dass der Grund für das einstige Zuspät Alter und Schwäche des Dichters, das andere Mal so, dass es das Schwinden der Schönheit der Dame und ihre dadurch hervorgerufene gänzliche Verlassenheit ist. Das eine Mal hat die Frau die Absicht, dem Dichter Gewährung zu schenken, sieht sich aber daran behindert durch seine Unempfänglichkeit für alle Liebesfreuden, das andere Mal lässt sie ihn sterben, ohne ihm Erhörung zu geben, und findet nun, dass sie selbst gealtert ist und von Allen verschmäht wird. Diese beiden Gedankenreihen tragen so durchaus das Gepräge zweier Parallelgedanken d. h. solcher, die zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Stimmungen aus derselben Grundvorstellung erwachsen sind, sich daher teils decken, teils aber doch über einander hinweggehen, dass man berechtigt ist, sie als nicht gleichzeitig entstanden und nicht in einem Gedicht auf einander folgend zu betrachten. Wir werden also, da in A 186, 13—16 fehlt, zunächst darauf geführt, die letzte Strophe für später gedichtet zu halten und das Lied auf die vier ersten Strophen zu reduciren. Dann bleibt aber noch die Wiederholung desselben Gedankens in 186, 5. 6 gegenüber 186, 10. Sowie wir auch hier die Fassung von A als ursprünglich ansehen, wird sie beseitigt: A hat hinter 186, 5 *und ich mich des an ir erhol* die Verse *sô muoz si vil dicke klagen dazs eime alsô gevüegen man ir lîp moht ie versagen.* Das gibt einen trefflichen Sinn: „wenn ich an ihr mich von meiner Klage erholen soll, so wird sie gar häufig bedauern, dass sie einem solchen Mann sich je versagt habe. Wenn sie nun dann darauf aus ist, all mein Leid zu beenden, so ist mir selbst die Liebe gleichgiltig, und ich tauge ihr vor Alter nicht. Was will sie dann noch von mir? Jetzt aber ist es noch Zeit, ihr zu dienen, wenn sie mir hold sein will." Man beachte den hübschen Gegensatz *swenn ab ich mîn klagen lâze sîn ... sô muoz si vil dicke klagen.* Neben dieser Fassung des Liedes hat es nun, wie mir scheint, eine zweite gegeben, die aus einer mehr resignirten bitteren Stimmung hervorgegangen war. Hier verzichtet der Dichter auf jeden Versuch, die Dame umzustimmen, liess deshalb die vierte Strophe (186, 7) fort, nahm daraus aber, was für die neue Gedankenreihe noch passend war, und bildete daraus den Abgesang der dritten Strophe (186, 5. 6). Der alte Abgesang der dritten Strophe (186, 17. 18) wurde zu dem Schluss der neu hinzugedichteten Strophe gemacht, jedoch der neuen Stimmung gemäss umgebildet. Da es dem Dichter nämlich jetzt nicht mehr darauf ankam, durch seine Auseinandersetzung die Dame zu gewinnen, wurden einige heftige Ausdrücke, die in der ersten Fassung bestimmt waren, die Geliebte zu treffen und um-

zustimmen, beseitigt: statt *ir lîp moht ie versagen* wird jetzt *ir hulde moht ie versagen* eingesetzt, und auch die Aenderung *von schulden klagen* für *vil dicke klagen* sowie *sô getriuwen man* für *alsô gevüegen man* zeigt, dass die Heftigkeit des Dichters einer mehr schmerzlich entsagenden Gefasstheit gewichen ist. Der Gedankengang in der neuen Fassung war nun von 186, 5. 6 an der: „wenn ich jetzt mit meinen Klagen aufhöre und mich dafür, was ich seither versäumt habe, an ihr entschädigen soll, so bin ich alt und ein Weib hat übel an mir getan." Nun folgt ein Ausfall gegen sie, die ihn so lange hat harren lassen; 186, 13 hat C nur *ê,* man kann also statt *daz* ein *ab* einsetzen, *ê si ab:* „bevor sie aber sich mir treu erweist, sterbe ich. Aber dann wird sie auch alt sein, und man wird sie ungern sehen; dann wird sie allen Grund haben (*von schulden*) zu klagen, dass sie einem so ausharrenden Mann (*so getriuwen man*) ihre Huld (*ir hulde*) je versagen konnte." Die zweite Bearbeitung des Liedes liegt in C vor, doch hat C auch die ihr fehlende Schlussstrophe der ersten Bearbeitung (186, 7) aus dieser hinzugenommen, sodass eine Mischung zweier Recensionen entsteht.

186, 9 liest A *sô ist mir lîp unmære,* C dagegen *wîp.* Dass *lîp* keinen Sinn gibt, zeigt *und ander spil.* Aber auch an der Richtigkeit der Lesart von C werden einige Zweifel erweckt: *ander spil* kann kaum etwas Anderes sein als Minnespiel, und das kann doch *wîp* nicht als ein *ander spil,* als etwas Anderes gegenübergestellt werden. Auch würde, wenn *wîp* die ursprüngliche Lesart wäre, ein Schreiber an ihr nicht Anstoss genommen haben, da sie ja ungefähr den passenden Sinn gibt. Wol aber konnte er, wenn er das sinnlose *lîp* vorfand, *wîp* einsetzen. Wenn man das Vorhergehende *sô siz nu wenden wil diz leit* ansieht, so kommt man darauf, einen Gegensatz für *leit* zu erwarten und für *lip liep* zu vermuten. „Sie zögert so lange, mein Leid zu enden und mir Liebes dafür zu geben, bis mir schliesslich *liep und ander spil* gleichgiltig ist." *ander spil* ist dann etwa soviel als Minnelohn und die Steigerung von *liep.*

186, 19.

Nur in C überliefert. V. 33 *der werke bin ich frî* vgl. Heinrich v. Freiberg Tristan 867 *ouch gienc Îsôt, Tristandes trût, die mit dem namen was ein brût und noch der werke was ein maget.*

Darauf folgt C 160—183, eine Reihe von Strophen, in denen C auf dieselbe Quelle wie A zurückgeht, und die in MF. zum Teil unter Rugges Lieder aufgenommen sind. Dass einige davon Reinmar gehören, wurde oben gesagt (S. 190 ff.).

109, 9.

Von diesem Ton sind die ersten beiden Strophen in AC, E unter Reinmar, in B unter Hausen, die dritte in C und E unter Reinmar, in B unter Hausen überliefert, die vierte steht in A und E unter Reinmar, in C einmal unter Rugge und einmal unter Reinmar, die fünfte (110, 8) in C und E unter Reinmar, die letzte (110, 17) in C einmal unter Rugge und einmal unter Reinmar. Wie auch die Varianten beweisen, gehen A und C auf eine Quelle zurück; denn die B und C gemeinsamen Fehler

beruhen auf Zufall, beweisen also nichts für eine Gemeinsamkeit der Vorlage. Es haben also B und C zwei volle Stimmen. E scheint A näher zu stehen, als einer der andern Handschriften, wenigstens teilt es 109, 18 mit A das fehlerhafte *ze* und 109, 19 die Auslassung des *doch*. Aber auch hier freilich kann der Zufall walten. — 109, 18 ist natürlich unzweifelhaft *von dirre sumerzît* mit B und C zu lesen, ebenso muss man 109, 20 der Autorität dieser beiden unabhängigen Handschriften folgen und *âne nît* lesen, was auch besser dem Zusammenhang entspricht, da sowol 109, 22 wie 109, 27. 31 von Missgünstigen die Rede ist. — 109, 25 wird man wol mit PAUL die allerdings starke Kürzung *dienn* annehmen müssen; dann ist das handschriftliche *und lob ez* beizubehalten. 109, 13 haben BCE *swære*, was einzusetzen ist. 109, 11 will PAUL (a. a. O. S. 535) ein Komma hinter *daz* setzen. Aber dann wäre, wie er selbst zugibt, das *kan* für *kunde* auffällig. Ferner aber sollte man doch dann *der ich enheinen trôst* u. s. w. erwarten, auf *sorge* bezogen, oder mindestens bei *sorge* einen Zusatz wie *umbe daz*, auf den *des* gehen könnte. Endlich aber widerstreitet PAULS Auffassung dem von der Situation geforderten Sinn: die Sinne können dem Dichter nicht geraten haben, die Sorge um Unerreichbares, was doch nur die Gunst der Herrin sein kann, aufzugeben; denn dann müsste er ja schon den Winter hindurch darum vergeblich geworben haben. Es soll aber gerade dargestellt werden, wie ihm, als er beim Beginn des Sommers in seiner *besten fröide saz* und Pläne für den Sommer schmiedete, plötzlich ein Liebeswahn alle Vernunft und deren Ratschläge über den Haufen geworfen habe. Die *swære*, die fahren zu lassen, die *sinne* rieten, ist nicht Liebeskummer, sondern die vom Winter verursachte Unlust und trübe Stimmung. Man hat 109, 11 so zu erklären: „da gab mir meine Vernunft einen Rat, für den ich mir keinen Ersatz zu geben vermag." 109, 12 greift eigentlich vor, indem bereits gesagt wird, dass er den guten Rat nicht befolgt habe und in Folge dessen in eine Lage gekommen sei, für die er sich keinen *trôst* zu geben vermag. Man kann deshalb 109, 12 in Parenthese schliessen. C hat diesen Vers gar nicht verstanden und ändert ganz frei. 109, 34 ist, wie PAUL richtig bemerkt, mit C *hân* zu lesen, B hat den unreinen Reim, der aber ganz unanstössig ist, beseitigt.

110, 3 haben AE *daz bôt ich*, was PAUL (a. a. O. S. 535) aufnehmen will. Mir scheint das Präteritum dem Sinne der Strophe zu widersprechen. Wenn man 110, 3 *bôt ich* schriebe, so würde dadurch ein Gegensatz zum Präsens *ich wil in iemer fröide mêren* bezeichnet werden, der sinnlos ist; denn Beides, das *zêren biuten* und das *fröide mêren* ist absolut gleichbedeutend. Auch weiss ich nicht, wie man das Präteritum *bôt* mit dem Präsens *lobe* 110, 1 vereinen will. A und E haben den Sinn der Strophe nicht verstanden; E geht in der Aenderung noch weiter und schreibt auch 110, 1 das Präteritum *lobt*. Das Missverständnis mag das *doch* in 110, 1 verursacht haben, das ich für einen alten Fehler halte; ich glaube, es muss *noch* heissen.

187, 31 ff.

Die drei Strophen dieses Tons sind in AC überliefert; 188, 31 (nur in A) wird ihnen dem Ton nach ganz gleich, wenn man 189, 3 für *sîn wesen* setzt. Ein äusserer Grund für die Zusammengehörigkeit der vier Strophen besteht in der Responsion zwischen 187, 38 *baz fuogte si mir heiles tac* und 188, 38 *wê wanne kumet mir heiles tac?* Will man sie nicht für unbeabsichtigte zufällige Uebereinstimmung des Ausdrucks halten, wogegen ihr Erscheinen an gleicher Stelle der Strophe spricht, so muss man irgend eine innere Beziehung gerade dieser beiden Strophen annehmen. — Alle vier Strophen lassen sich nicht zu einem Gedicht mit befriedigendem Gedankengang vereinigen. Und noch Eins ist zu erwägen. Die erste Strophe 187, 31 zeichnet sich vor den übrigen durch inneren Reim aus, wie E. Regel (Germ. 19, 175) bemerkt hat. Zu den drei inneren Reimen der Stollen *muoz — ich — ie: gruoz — mich — vie* hat man noch als vierten *sange* (V. 32): *lange* (V. 36) hinzu zu fügen, was Paul (a. a. O. S. 516 Anm.) richtig hervorhebt. Paul irrt nur darin, dass er *sange: langen* lesen will. Ein solcher Reim ist Reinmar auf keinen Fall zuzutrauen; denn das Verklingen des auslautenden *n* beschränkt sich im ältern alemannischen Dialekt auf den Infinitiv (vgl. Weinhold Alemann. Gramm. § 350. 370; Mhd. Gr. § 197). Es ist mit A *lange* zu lesen, als Adverb zu *niuwen* gehörig. Diese Strophe 187, 31 muss nun doch offenbar, da sie sich formal vor den andern auszeichnet, auch inhaltlich für sich stehen. MF. 100, 12 ff. sind zwei Strophen als ein Gedicht für sich von den übrigen Strophen desselben Tons durch inneren Reim unterschieden; Gleiches ist auch hier von 187, 31 zu erwarten. — Ich will hier eine Vermutung nicht zurückhalten. Vielleicht bestand das ursprüngliche Gedicht aus 188, 31 ff. als erster, 188, 5 ff. als zweiter und 188, 18 ff. als dritter Strophe, von denen die ersten beiden Strophen durch die Wiederholungen *leide* (188, 13) — *herzeleides* (188, 6), *riuwe* (188, 34) *riuwen* (188, 36) *riuweclîchen* (188, 17) enger verbunden sind. Auf die Aufforderung der Dame, zu singen (187, 35 *ir gruoz mich vie, diu mir gebôt* u. s. w.) wiederholt der Dichter sein altes Lied (187, 31 *nu muoz ich ie mîn alten nôt mit sange niuwen*), schickte ihm aber eine Einleitungsstrophe voraus, die sich im letzten Vers des Abgesangs auf den gleichen Vers der früheren ersten Strophe (188, 38) bezog, diese selbst aber ersetzte, so dass sie in C gar nicht mehr erhalten ist.

189, 5.

Die erste Strophe steht auch in e aus derselben fehlerhaften Vorlage, aus der AC geschöpft haben. Die letzte Strophe steht nur in C. Für Str. 189, 23, die offenbar verderbt ist, befriedigt die Herstellung in MF. nicht. Was soll 189, 24. 26. 27 in dieser Gestalt heissen? Paul hat (a. a. O. S. 545) seine Emendation dieser Stelle auf die Aenderung der Interpunction in 189, 26 beschränkt, im Uebrigen setzt er für alle Aenderungen Haupts wieder die handschriftliche Ueberlieferung ein. Dass seine Erklärung der Stelle einen nur einigermassen befriedigenden Sinn gibt, kann ich nicht finden. Ich glaube, der Gedanke, den er in den

Versen sucht, Reinmar wolle sich und sein unerschütterliches Werben der Liebe derer entgegensetzen, denen stets Glück ohne Leid widerfährt und die deshalb, leicht befriedigt, auch leicht treulos werden, dieser Gedanke liegt gar nicht darin. Wenigstens weder passt dazu das *wan* 189, 25 noch die drei letzten Verse. Ich glaube vielmehr, dass das *sanfte stillen* nicht tadelnd gemeint ist von Treulosen, sondern lobend von unglücklich Liebenden, die auch durch die kleinste Freude, durch die kleinste Gunst sich befriedigt fühlen, von den weichen Seelen, die im Leiden Genügsamkeit gelernt haben. Danach schlage ich folgende Herstellung vor:

deich si reine allez (als Ergänzung der Lücke) *noch sô stæte minne;*
wan daz si sint vil lîhte dâ ze stillen,
dien leit âne liep geschiht, als ich es sinne.
sô verliuse ich mîner fröiden vil,
sît diu guote mich niht sanfte stillen wil.

„Ich bin nicht töricht mit meinem wolüberlegten Entschluss, dass ich sie, die Reine, immer noch (obwol sie mich nicht erhört) so treu minne; nur sind (was diejenigen, welche mir deswegen Torheit vorwerfen, bedenken sollten) die gar leicht zufrieden zu stellen, denen sonst nur Leid ohne Freude zu Teil wird, wie ich glaube. Unter diesen Umständen verliere ich zwar meiner Freuden viel, da mich die Gute so ohne weiteres (mit Gewährung ihrer Gunst: *sanfte*) nicht befriedigen will, aber wenn auch mein Dienst so vergeblich dahinschwindet, so bin ich doch noch mit meinem Loose zufrieden; denn Eine erfreut mich durch meine Gedanken an sie oftmals. Deshalb will ich auch alle Frauen ehren."

189, 38 hat Haupt das überlieferte *gedinget* wol deshalb in *gedinge* geändert, um völligen Gleichklang mit dem im vorhergehenden Verse angeführten Sprichwort zu erlangen, wodurch die Nutzanwendung deutlicher wird. 190, 2 scheint mir der dann nötige Conjunctiv recht am Platze. Wichtiger aber ist wol noch ein anderer Grund, der für Haupts Aenderung spricht: *ich hân gedinget* kann des Zusammenhangs wegen gar nicht stehen. Freilich auch *ich hân gedinge* ist noch nicht befriedigend, so lange dabei *ie* steht. 189, 32 ist ausdrücklich gesagt *ez bringet mich in zwîvel eteswenne,* er hat also doch manchmal die Hoffnung sinken lassen. Wie kann er sechs Verse darauf sagen, er habe *ie* „stets" *gedinget?* Der Vers 189, 38 muss durchaus einen Vorsatz für die Zukunft enthalten, der im Gedächtnis an das eben angeführte Sprichwort (189, 37) gefasst ist. Aber bei einer in die Zukunft reichenden Handlung kann nicht *ie* stehen: vielleicht hat der Vers gelautet *dés hab hin zir hulden die gedinge,* wodurch auch trochäischer Rhythmus wie in den entsprechenden Versen hergestellt wird. Zur Auslassung des persönlichen Fürworts vgl. 161, 12; 174, 16; 183, 6; 188, 16; 192, 6. Geändert und das Pronomen eingesetzt haben bCE auch 161, 12. Auch das seltene *stf. diu gedinge* mag zur Aenderung Veranlassung gegeben haben.

190, 3.

In AC, die erste Strophe auch in e überliefert. 190, 14 haben AC *trôst bî wâne,* was PAUL aufnehmen will. HAUPT stellt gegen die Hss. um *wân bî trôste.* Anstössig ist aber das causale *wande.* 190, 11. 12 kann doch nicht eine Folge von 190, 13 sein. Es ist hier vielmehr das wünschende *wan* gleich *utinam* gemeint, das mit dem Conjunctiv Präteriti verbunden wird (Mhd. Wb. III, 500 a, 7 ff.). Hinter *andersnâ* also ein Ausrufungszeichen, vgl. 174, 30. 33. Er wünscht, dass sie gleiche Liebesnot empfände, wie er. Diesen Wunsch spricht auch Walther 40, 37 aus. 190, 14 ist dann die überlieferte Stellung *trôst bî wâne* beizubehalten und zu übersetzen: „dann (wenn nämlich sie von Liebe gepeinigt wird) müsste da doch auch Trost zu dem Wahn hinzukommen (den er natürlich bringen würde). Soll man es also (d. h. Wahn ohne Trost) leiden, so bin ich nicht recht bei Sinnen (nach *verdâht* stärkere Interpunction); aber es ist . . ." e hat noch eine Strophe (e 352) desselben Tons, die wol echt sein kann; s. MF. S. 306: sie ist im Wesentlichen aus derselben Situation herausgedichtet wie 190, 13—26. Ueber 190, 27 ist bereits geredet. 191, 3 ist fehlerhaft im Reim MF. S. 307.

Ob 191, 7—33
von Reinmar ist, wird durch die Stellung in C unmittelbar hinter dem Reinmar-Ruggeschen Liederbuch, durch die romanische Reimhäufung, den innern Reim, den allerdings auch Reinmar hat (vgl. BARTSCH German. 12, 135, REGEL German. 19, 175, PAUL a. a. O. 516) und durch die volksmässige Verwendung des Naturgefühls am Schluss der dritten Strophe sehr zweifelhaft.

191, 34.

Die drei ersten Strophen nur in C, die letzte auch in A unter Reinmar dem Fiedler. 192, 9. 10 gibt so, wie die Ueberlieferung in C ist, keinen Sinn. Vorher hat Reinmar gesagt, er sei, obwol er so tief leide, froher gestimmt als mancher Andre, der glücklicher sei, aber, fährt er fort, *deste unstæter bin ich niht:* „darum bin ich nicht unstäter, nicht unbeständiger, nur dass ein sinnig Herz sich zu fassen wissen soll" — so sollte man doch erwarten. Statt dessen steht aber das Gegenteil: *wan daz ein sinnic herze sich beklagen sol des im geschiht.* Sollte etwa *sich betragen* zu lesen sein? Das Verbum heisst im mhd. „in einer bestimmten Verfassung leben" und wird so auch mit dem Genetiv verbunden: *wes si sich betrageten; sich des rehten betragen,* s. Mhd. Wb. III, 77 b. Dann hat es die Bedeutung „sich womit behelfen, begnügen", die hier sehr gut passen würde, z. B. Herrand v. Wildonie (KUMMER IV, 10): *ich bin . . . schœne und edeles lîbes; sol ich dâ bî des wîbes mich betragen, diu hie lît, sô het ich gar mîne zît verzert mit swachen dingen;* MSH. III, 24 a *daz ich mit kranken gâben mich vil lützel kan betragen;* vgl. SCHMELLER Bair. Wb.[2] I, 655 und D. Wb. I, 1708.

192, 25.

Nur in C überliefert. Mit *in* und *er* 192, 33. 34 ist der Geliebte gemeint. V. 32 heisst „wenn doch Einer sich meiner annähme", es kann

gleichfalls auf den Geliebten gehen. Zu *huote* vgl. 193, 35 *der mîn schône huote.* 193, 8 und 11 ist metrisch auffällig, s. HAUPT MF. S. 307; PAUL a. a. O. S. 520.

193, 22.

In C und E überliefert aus gemeinsamer Quelle. Die Echtheit zu bezweifeln, scheint mir trotz E. SCHMIDTS gegenteiliger Ausführungen (a. a. O. S. 70) kein Grund vorhanden zu sein. Der Auftakt ist in diesem Ton mehrfach unregelmässig behandelt.

194, 18.

Nur in C überliefert. E. SCHMIDT (a. a. O. S. 70) glaubt dies Lied wegen seiner Lebhaftigkeit und Bildlichkeit Reinmar absprechen zu müssen. Es ist nicht zu leugnen, dass es von seiner gewöhnlichen Dichtungsart absticht. Aber warum sollte man einem Dichter, der so innige Gedichte voll so warmen Lebens, wie den Klagegesang auf Leopold, geschaffen hat, nicht auch diese Strophen zutrauen? Rugge sie zuzuweisen, dazu hat man auch nicht den allergeringsten Anhalt. Schlusssätze wie 194, 25. 33 hat auch Reinmar, z. B. 174, 9. 16. 23. 30. 37; 201, 18. 25; 201, 38; 202, 6. 12. 18. 24. Das sogenannte Asyndeton 194, 32 (in Wirklichkeit ist es aber gar keins, sondern die antithetischen Sätze sind durch *nu* verknüpft) beweist auch nichts gegen Reinmar, da auch er wirklich asyndetische Antithesen hat, z. B. 164, 7 *ich diende ie: mir lônde niemen.* Das Bild, dass die Liebenden sich einander im Herzen wohnen, hat auch Reinmar, z. B. 171, 27. Gegen ihn könnte nur die Anapher *lâ stân! lâ stân* sprechen, ebenso die directe Anrede der Frau. An 194, 33 klingt 193, 20 an.

194, 34.

Die erste Strophe dieses Tons hat C nur unter Reinmar, C^1 227, die andere (C^1 228) auch unter Meinloh von Sevelingen als erste eines zweistrophigen Liedes (MF. S. 233), C^2 Milon 13. Die zweite Strophe (195, 3) ist von der ersten in der ersten und dritten Zeile um eine überschüssige Hebung verschieden, stimmt aber der Form nach mit der nur unter Milon überlieferten Strophe C 14 (MF. 233). Da nun C^1 228 (195, 3) dem Sinne nach mit C^1 227 (194, 34) nicht zusammenhängt, dagegen vor C Milon 14 durchaus am Platze ist, so wird man wol C^1 227 als selbständiges Gedicht fassen, dagegen C^1 228, C^2 13 und C Milon 14 zu einem zweistrophigen Liede vereinigen müssen. Dann hat man natürlich auch keinen Grund, die erste und dritte Zeile anzutasten. Alle drei Strophen werden wol Reinmars Eigentum sein. Die letzte Zeile von C^2 13 und C^1 228 ist zu schreiben *der fröide der ir güete wunder geben kan.*

195, 37.

Nur in C. Sicher unecht: die Volkstümlichkeit, besonders in 195, 37 —196, 12 (s. UHLAND Schr. 3, 404) und 196, 22, das Naturgefühl (196, 23) ist Reinmar nicht eigen.

196, 35.

Die erste und dritte Strophe nur in C und E, die zweite auch in m unter 'Walter' (1), aus derselben Quelle, wie E. Es stehen sich also C und E (für die zweite Strophe Em) gegenüber. HAUPT hat C zu

Grunde gelegt, aber, wie mir scheint, mit Unrecht. 196, 36 würde die von HAUPT aufgenommene Lesart, die C hat, den Sinn geben: nur dann war mir herzliche Freude ebenso nötig, als jetzt, wenn mir Sorgen heimlich weh taten. Das ist doch wahrlich unmöglich der Gedanke, den Reinmar hier hat aussprechen wollen. Weit angemessener ist die Ueberlieferung in E, wo 196, 36 ein selbständiger Satz ist: *mir tuot ein sorge tougenlîchen wê.* Auch 196, 37 lautet in E ansprechender: *dâz muoz sîn an mir vil ünverwándelôt*, nach C haben wir hier jambischen Rhythmus im Widerspruch zu den entsprechenden Versen der übrigen Strophen. Offenbare Fehler hat dann noch C 197, 6 *dar umbe* für *des* Em, 197, 7 *swie sô si* für *swie si* Em, 197, 10 *des daz* für *daz* E, 197, 11 *gesage* für *sage* E. Auch 197, 13. 14 scheint mir die Lesart in E dem Zusammenhang entsprechender: man hat sich nach 197, 10 doch über das allzu überschwängliche Lob, das er der Dame spendet, aufgehalten; dazu passt, was E hat, *und liezen loben mîne frowen mich* besser als das sehr nach einer aus Reimnot entstandenen Wendung aussehende *und liezen mîne frowen gân.* Das ist für Reinmar viel zu wenig gewählt. Dem gegenüber hat E nur éinen offenbaren Fehler: 197, 12 *wenne lât si.* Wo es sonst fehlerhaft ist, hat entweder m das Richtige bewahrt, oder der Fehler ist ohne Bedeutung wie 197, 2 das *ir* und 197, 7 das *mir.* Es ist also E zu Grunde zu legen.

Die beiden Strophen E 254 m Walt. 2 und E 256 sind wol kaum von Reinmar (MF. 310).

198, 4.

Nur in C. Der grammatische Reim macht die Echtheit sehr zweifelhaft.

199, 25 hat C aus einer E sehr nahe stehenden Quelle. Das Lied ist sicher unecht, wie Form und Inhalt gleichmässig beweisen.

201, 33.

Die erste Strophe in E, die übrigen ausser der vierten auch in m unter 'Walter'. Die erste Strophe hat mit den übrigen dem Inhalt nach nichts zu tun, die vierte ist nur eine Ausführung des Schlussverses der vorhergehenden 202, 12 *daz mich âne si nieman getœsten mac.* Da beide in m fehlen, also auch wol in der gemeinsamen Quelle nicht standen, hat man 202, 13 als später hinzugedichtet, Str. 201, 33 aber als selbständig zu betrachten.

Von den folgenden Strophen in e hat HAUPT vier, e 346—49, in den Text aufgenommen, wie ich glaube, in richtiger Auswahl. Bei allen übrigen ist die Unechtheit sehr wahrscheinlich.

REGISTER.

Adelnburg, Engelhart von 21. 53 f. 63.
Albrecht s. Johansdorf.
Anapher 89. 94. 96. 103 A.
anderunge (Mutation) 180.
Anrede: an die Geliebte 75 ff., bei Walther 110; an die Hörer 29 f. 82 ff.
Anreimung des Abgesangs bei Walther 20. 121.
Antithesen 66 ff., bei Walther 105. 109. 110. 113. 120; antithet. Parallelismus 92 ff., bei Walther 116.
ἀπὸ κοινοῦ 65. 95.
Asyndeton 65. 97. 98. 113.
Aue s. Hartmann.
Augenausstechen 58.
Ausrufe 75. Anrufung Gottes 75. 118 f.

Bernger s. Horheim.
betragen, sich 228.
Bligger s. Steinach.
Botenlieder 78. 80. 81.
Brechung des Satzes durch den Vers 121.
brief 163.
Burkart s. Hohenvels.
Buwenburg, der von 114 A. 131.

cantores (Gegensatz *musici*) 175.
cantus firmus (*schanter*) 180.
Carmina Burana und der deutsche Minnesang 155 ff. Walthers Verhältnis zu ihnen 168 f. — Auslassung der Senkung 156. Tonloses *e* als Schlusshebung 157. Mittel- und Cäsurreime 159 f. Strophenformen der CB. stimmen mit Minnesängerstrophen 165 ff. Otfriedstrophe 157. 158. Sechszeilige Strophe 158.
Causalsätze 56 f.
Chiasmus 62. 87. 95. 100.
Conditionalsätze 57 ff. 65, bei Walther 102. 105. 107. 109. 113. 116. 118. 121. 123.
Consecutivsätze 57.
Consonanzen (vollkommene und unvollkommene) 177 f.

Daktylen: bei Walther 18 A. Ursprung 19.
Dichterbegriff im Mittelalter 27 f. 82 ff. 170. Gelegenheitsgedichte 76; dichterischer Nachruhm 30 A. Dichter gottähnlicher Schöpfer 32.
Dichtung und Wahrheit im höfischen Minnesang 24 ff. 82 ff.
dienestman 97 A.
Dietmar s. Eist.
Dilemma 62.
discantus, discanter 178. 180.
Doppelgliedrige Ausdrücke 88 ff.
Dorfpoesie, höfische 129 f. 170 ff.
Duett 82. 93.

eigen 97 A.
Eilhart von Oberge: Monolog der Isalde von Einfluss auf den Minnesang 69. 74. 119, auf die Frauenlieder Hausens und Reinmars 120.
Einschränkung 63.
Eist, Dietmar von 16. 18. 43. 77 A. Wechsel 80. — 32, 13—33, 6 : 80; 38, 32—39, 17 : 80; 39, 30 : 77 f. — 36, 5—33 wird Reinmar zugewiesen 186.
Engelhart s. Adelnburg.
Eschenbach s. Wolfram.

Fahrende: ihr Einfluss auf die Anfänge des Minnesangs 59. 67. 72. 83; im Dienst adlicher Minnesänger 46; ihre Abstufungen: ohne Pferd 7, in Wirtshäusern 138, nehmen getragene Kleider und sind ausgeschlossen vom höf. Minnesang 131; ihr Emporsteigen im 13. Jahrh. 128. 131. 133 ff., Unterschied zwischen oberdeutschen und nichtoberdeutschen 134.

Fenis, Rudolf von: poetischer Charakter 40. Stil 56. 57. 90 ff. — 82, 38: 63 A; 81, 30: 91; 84, 10: 90.
figûret 181.
Fleck, Konrad: Flore 3740: 74.
Frauenlieder, volkstümliche und höfische 75 ff.; vielstrophige Hausens, Reinmars, Walthers 16. 119. 120.
Frauenlob 135 f. 180 ff.
Freude als veräusserlicher Gegenstand 106 f. und A. 35.
Friedrich s. Hausen.
Friedrich der Knecht 133 und A.

gebûre 171 f.
Gedanken = Liebesgedanken 145 ff.
Gedrut 116.
Geistliche Dichtung von Einfluss auf Johansdorf 42. 84. 92. 114, auf Morungen 48 ff., Rugge 84. Polemik gegen den Minnesang 49.
Geltar 131 und A.
Gervelin, Meister 139. 175.
Gestirne als Bild der Geliebten 48 f.
Gnomik der Fahrenden wirkt auf den Minnesang 59. 67. 72. 83; von Walther fortgesetzt 129.
Gold in Edelsteinen 144.
Gottfried von Strassburg musikalisch gebildet 179 f.
Gregorianischer Gesang 176. 181.
Guidonische Hand 139. 174 ff.
Gutenburg, Ulrich von: poetischer Charakter 37 f.; abhängig von Hausen 37. Stil 64. 68. 89. — 78, 15: 89.

Hadamar s. Laber.
Hartmann von Aue: poetischer Charakter 52 f. Datirung des Kreuzlieds 52. Stil 65. 100; ahmt Reinmar nach 53. 104. 120 A; von Einfluss auf Walther 104. 106. — 205, 1: 100; 211, 27: 100.
Hartwic s. Rute.
Hausen, Friedrich von: poetischer Charakter 35 ff. Stil 57. 61. 62. 63. 64. 65. 68. 69. 71. 88 f. Frauenlied 78 (beeinflusst von Eilhart und Veldeke 120). Wechsel 80. Seine Schule (Gutenburg, Horheim, Bligger) 37 ff.; wirkt auf Reinmar 119 f.
heimesuoche 45 und A.
Heinrich s. Morungen, Rugge, Veldeke.
Herz wird verzärtelt 26; im Herzen wohnen 114 ff.
Hexachorde 174.
Höfisches Wesen 25 f. 68. 102. 104. 106. 112. 113. 149 A. 66. — Reaction dagegen 125 f.
Hohenvels, Burkart von 127 f.
Horheim, Bernger von: poetischer Charakter 38; Nachahmer Hausens 38. Stil 89 f. — 114, 7: 70 A. 22.
Hugo von Trimberg, Renner 1504: 172 A. 19558: 50.
Humor 35. 36. 37. 51. 93. 148 f.

jagen (*tagen*?) 45. 215.
Johansdorf, Albrecht von: poetischer Charakter 41 f.; beeinflusst von der geistlichen Dichtung 42. 84. 92. 93; Frauenlied 78. Stil 57. 75. 92 f.
Jung werden durch den Anblick der Geliebten 144 f.

Kanzler, der 137.
Kelin, Meister 135.
kêre (musikal. Kunstausdruck) 182.
Kirchentonarten 176. 181.
Kolmas, der von 94.
Konrad v. Würzburg 31. 137.

Laber, Hadamar von 26.
leben = sich benehmen 60.
Lichtenstein, Ulrich von 25. 74. Frd. 149, 7 nachgeahmt von Hadamar von Laber 26.
liute 195.

Marner, der, Repräsentant der aufstrebenden Fahrenden des 13. Jahrh. 134. 136; dichtet deutsch und lateinisch 166; musikalisch gelehrt 139. 175; wird angegriffen von Rumzlant und dem Meissner 138 f.; Vocalspiel 168.
Meinloh v. Sevelingen 83. Stil 59. 64. 77. 86 f. — 13, 24: 58.
Meissner, der 138.
Mensuralmusik 181.
MF. 3, 1: 33 und A.; 4, 17: 80 A.; 39, 30: 77.
mîn diep (*morder* u. s. w.) 141 f.
Minne raubt die Sinne 122. 145. Minneschule 104. 103 A.
Minnesang, höfischer: Unterschied zwischen dem des 12. und 13. Jahrh. 134; volksmässiger 24. 128.
Morungen, Heinrich von: Lebensverhältnisse 46; poetischer Charakter 47 ff.; von der geistlichen Dichtung beeinflusst 48 f.; stimmt mit Wolfram überein 49 A. 114; seine Lieder von Spielleuten vorgetragen 46; Duett (130, 31) 82; Tagelied 82; nachgeahmt von Neid-

hart 48, vom tugendhaften Schreiber 50 A. — Stil 65. 96 ff. — 125, 26: 50; 127, 34: 50; 130, 20: 97 A.; 138, 17: 99; 139, 19: 99.
musica ficta 176.
Mutation 180.

Nachtigall singt nur so lange sie liebt 50 und A. 18, ihr verschiedener Charakter in lateinischer und deutscher Lyrik 162.
Natur: Bilder 38. 48 ff. Beseelung 48. Natureingang 33. 38. 42. 110. Naturgefühl 36. 47. 123, tritt im adlichen Minnesang des 12. Jh. zurück, herrscht im 13. Jahrh. vor 134.
natûret 181.

Oberge s. Eilhart.
Opposition gegen die einseitig höfische Lyrik 127 ff.
organum, organieren 179. 180.
Oxymoron 70. 92. 93. 117.

Parallelismus 85 ff. 116.
Parataxe 55 f., bei Reinmar 45.
Parenthesen 104 f. 116. 123.
Parodie des Minnesangs 114 und A. 116. 127. 133.
Perioden 64 f., bei Walther 116. 123.
Personificationen 42. 102. 106. 110.
poetae (*pôêten*) 177. 182.
prime (musikal. Intervall) 177.

quadrieret 181.

Rationalismus 74.
Rechtssprache 34. 45 und A. 58. 97 A. 122 A. 141 f. 215.
refloit 180.
Regensburg, Burggraf von 166 f.
Reinmar der Alte: Name, Herkunft 3. Lebenszeit 4. Lebensstellung 4. 8 ff. Zwei Perioden seines Dichtens 44. Nachgeahmt von Hartmann 53, Wachsmut v. Kunzich, Walther v. Klingen, Lichtenstein 74. 208, Gottfried v. Neifen 208, Hugo von Werbenwag 215. — Frauenlieder 78. Wechsel 81. Bilder aus der Rechtssprache 45 und A. 215. Sprichwörtliches 192. 199. Stil 61. 62. 63. 64. 68. 70. 71. 73. 74. 75. 93 ff. — Metrisches 5; Reimkunst 5. 198. 226; Töne Reinmars nachgebildet von Walther 20. 105. 108. 111. 113. 116. 118. 119. 143. 169, entlehnt von Hartmann, Engelhart v. Adelnburg 21. 167. — Vermischung Reinmarscher Strophen mit denen Rugges 190 ff.
Reinmar von Zweter 98. 103 A. 194.
Responsion 88 ff., bei Walther 117 f.
Revocatio 71 f., bei Walther 102.
Rietenburg, Burggraf von: Stil 59. Metrisches 158.
Rugge, Heinrich von: poetischer Charakter 43. Frauenlied 78. Wechsel 81; beeinflusst von geistlicher Dichtung 84. Stil 56. 84. 93. Vermischung seiner Strophen mit Reinmarschen 190 ff. — MF. 109, 9: 224; 110, 8: 198.
Rumzlant, Meister 7. 138. 139.
Rute, Hartwic von: poetischer Charakter 42.

sælic 68. 103.
schanzûne (*chansons*) 179.
schuollist 179.
schüpfen 46 A.
Sevelingen s. Meinloh.
Sigeher, Meister 134.
slüzzel (*claves*) musikal. Kunstausdruck 180.
Sonnenburg, Friedrich von 135. 136.
Sphärenmusik 181.
Spielleute s. Fahrende.
steigen, steige (*elevatio*) musikalischer Kunstausdruck 179. 181.
Steinach, Bligger von 39. Stil 92.
Steinmar 114.
stimmen (*voces*, Solmisationssilben) 180.
Strahlende Frauenschönheit 49 und A.
strôwe, schapel von 128 A.
süeze arebeit 117. 147.
Symmetrie 98. 217.
symphonîe 179.

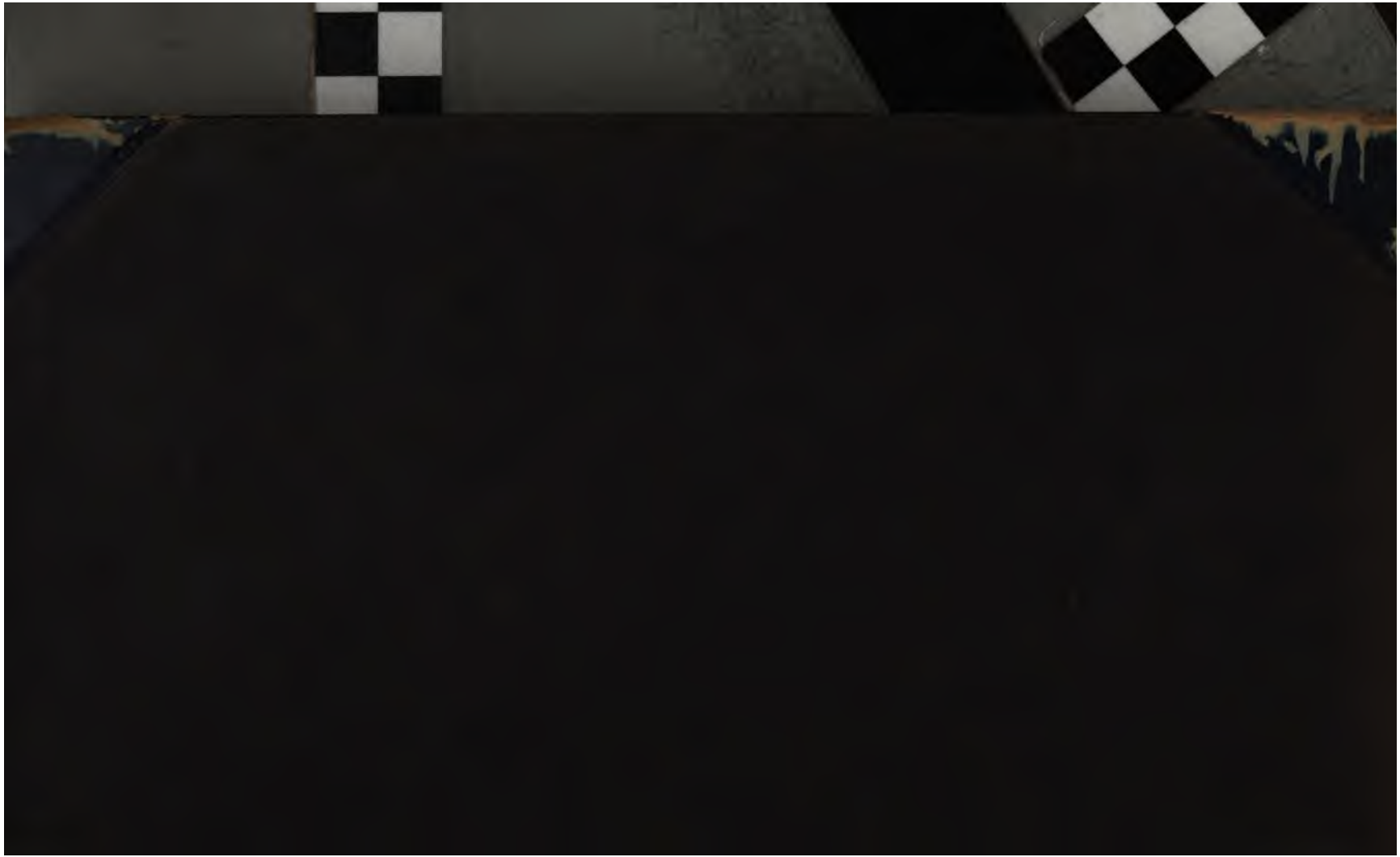
Tagelieder 77 A. 82 und A.
Temporalsätze 56.
terze (musikal. Intervall) 177.
Trennung zusammengehör. Satzglieder 65.
Trimberg s. Hugo.
tugendhafte Schreiber ahmt Morungen nach 50 A. 18.

Ulrich s. Gutenburg, Lichtenstein.
usus 175.

Veldeke, Heinrich von: poetischer Charakter 33 ff. Frauenlieder 78. Stil 56. 57. 59 ff. 87 f. Monolog der Lavinia in der Eneide 74. 120. — MF. 63, 35. 36: 59 ff.; 66, 13: 59; 68, 4: 60.
vellen, velle (*depressio, depositio*) 179. 181.
Vogelgesang als Vocalmusik gelehrt geschildert 178. 180.

Walther von der Vogelweide: Geburtszeit und Beginn seines Dichtens 6 ff. Der erste Fahrende, der höfische Minnelieder dichtet 83. 131. Volksmässiges in seiner Dichtung 28. 129. 144 f. 146. 169. 170. Verhältnis zur höfischen Dorfpoesie 170 f. Die Musik seiner Lieder 179. 180. — 39, 1 : 168; 39, 11 : 15 f. 169; 46, 32 : 12; 47, 36 : 151; 48, 38 : 150; 49, 12 : 14; 49, 25 : 15; 50, 35 : 15; 52, 25 : 14; 75, 25 : 168; 111, 37 : 204.
wân 109. 117.
wandelieren (*variare*), musikal. Kunstausdruck 179.
Wechsel 79 ff. 109 ff., Walthers 109 ff. 147 ff.
Wechselrede, kurze 82.
Wernher, Bruder 135.
Wiederholung 84 ff. 40, bei Walther 103. 106. 116. 119.
Wolfram v. Eschenbach 49 A. 82 A. 114. Gegensatz zum Höfischen 126.

Zweter s. Reinmar.
Zwiereimigkeit bei Walther 107.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

DRUCK VON J. B. HIRSCHFELD IN LEIPZIG.